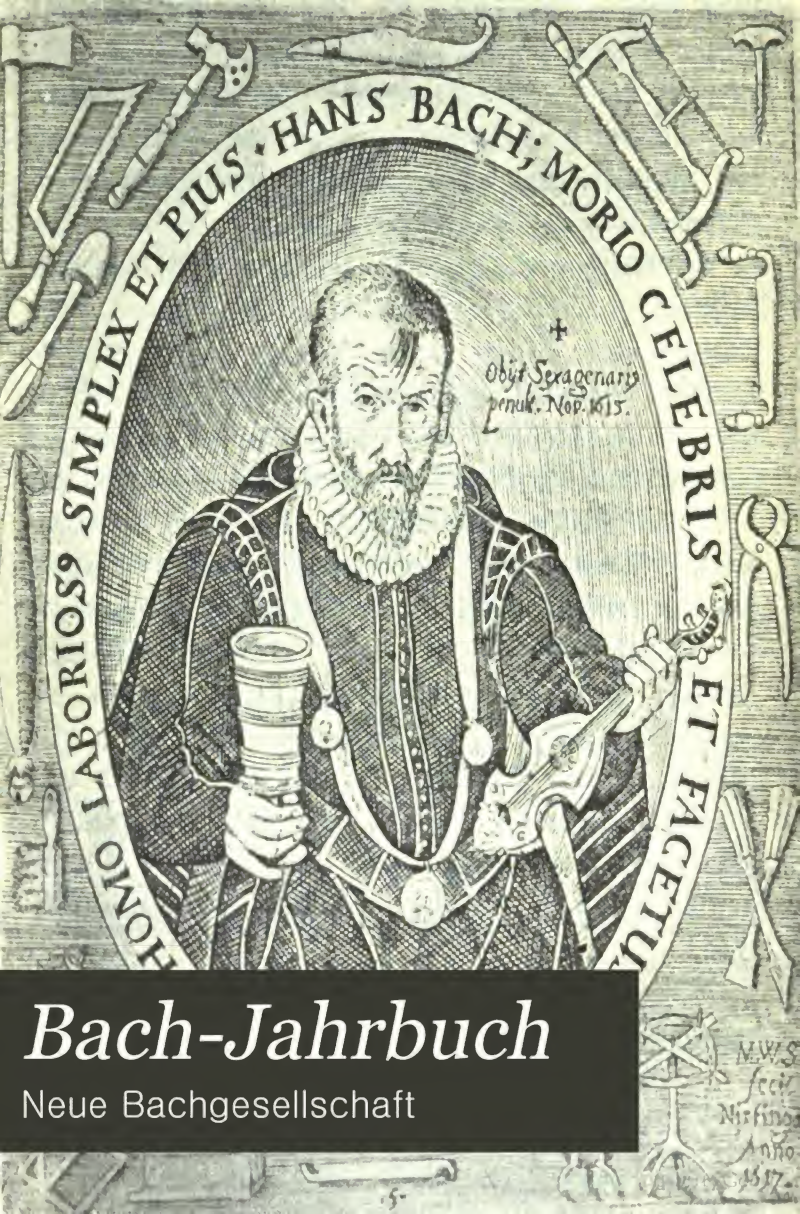
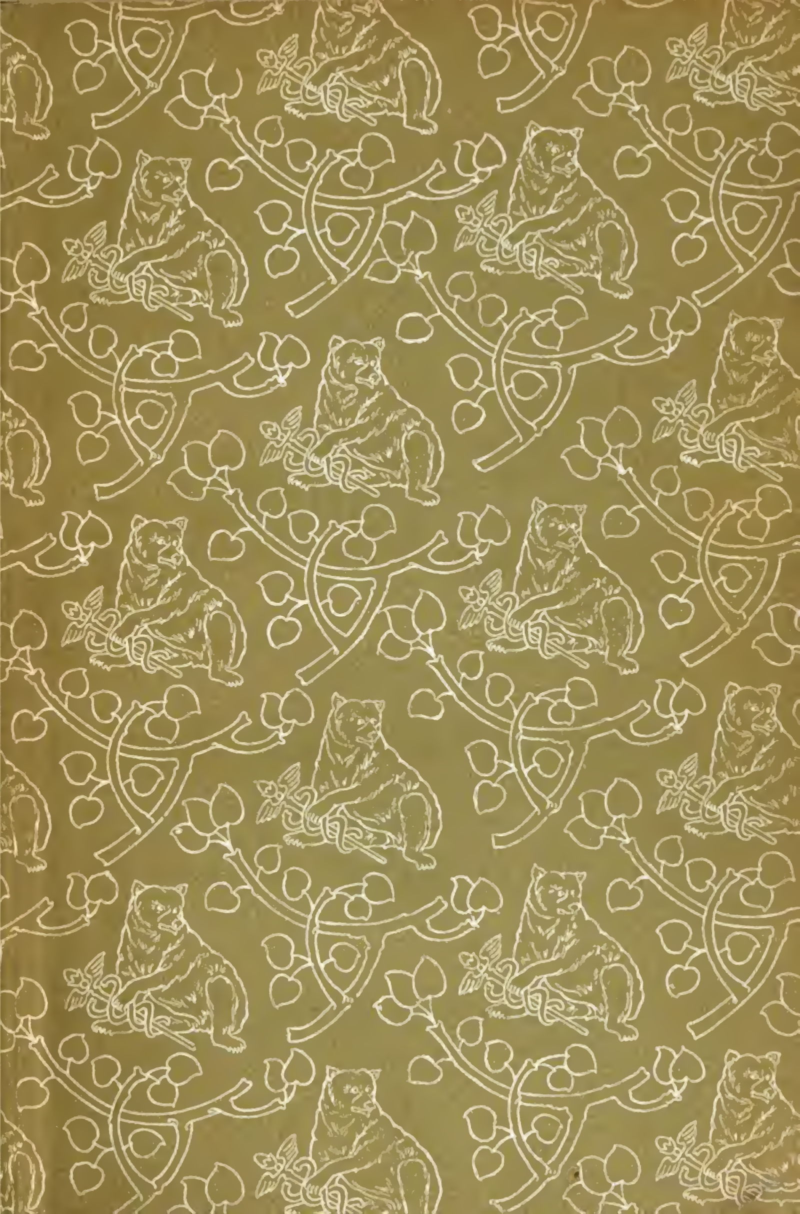


Bach-Jahrbuch

Neue Bachgesellschaft


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY



Bach-Jahrbuch

7. Jahrgang 1910

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Berlin ∘ Brüssel ∘ Leipzig ∘ London ∘ New York

Inhalt.

Seite

Robert Handke (Pirna): Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Gestaltung des Fugenbaues 1

Wanda Landowska (Paris): Bach und die französische Klaviermusik 33

Rudolf Wustmann (Bühlau b. Dresden): Sebastian Bachs Kirchenkantatentexte 45

Reinhard Oppel (München): Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach 63

Werner Wolffheim (Grunewald): Hans Bach, der Spielmann 70

Rudolf Wustmann: Vom Rhythmus des evangelischen Chorals 86

C. Zehler (Halle): W. Friedemann Bach und seine hallische Wirksamkeit 103

Max Schneider: Neues Material zum Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach 133

A. Schering, Kritiken (Heuß, Chop, Wolfrum, Pirro, Parry) . . . 160

Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg, den 7. Juni 1910 171

Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Gestaltung des Bachschen Fugenbaues.

Von Seminaroberlehrer Robert Handke, Pirna.

Wer die Bachschen Fugen in ihrer Beziehung zur Diatonik mit Aufmerksamkeit verfolgt, wird finden, daß der diatonisch-melodische, wie diatonisch-harmonische Grundapparat überall eine sorgfältige Bewertung erfährt, die nicht allein in der Plastik und Klarheit der thematischen Entfaltung, sondern auch in einer wohlgeordneten Modulationslinie zum Ausdruck kommt.

Wir gehen zunächst auf die lineare Gestaltung der Themen ein, wie sie der I. Band des „Wohltemperierten Klaviers" bietet. Dann entwickeln wir die damit verbundene harmonische Disponierung und thematische Entfaltung. Wer dabei die verschiedenfache Bedeutsamkeit des Tones kennt, wie sie in meinem Artikel „Das Linearprinzip Joh. Seb. Bachs" (Jahrbuch 1909) dargelegt worden ist, wird die Anlage der Themen nach dem Verhältnis des Tones zur diatonisch linearen Folge leicht erfassen lernen. Darnach wird

I. die harmonisch-melodische Bedeutsamkeit des Tones getragen von einer diatonischen Höhenlinie: Fuge b und cis.

Fuge in b moll: Sie gibt thematisch eine sehr einfache Entwicklung, auf der einen Seite die harmonisch-bedeutsamen Ecktöne b und f als charakteristische Folge, und auf der andern

Seite eine harmonisch-bedeutsame lineare Diatonik als einen den Satz abschließenden Bestandteil des thematischen Ausdrucks. Beides ergänzt sich zur nachstehenden sinnigen Melodik:



In der weiteren thematischen Entfaltung bleiben diese beiden wichtigsten Bestandteile in ihrer Wesenheit bestehen, nur wird die diatonische Folge in ihrer Elastizität und harmonischen Ungebundenheit gegenüber dem charakteristischen b-f zum modulierenden und umgestaltenden Motivteile. Dabei hat das Fugenbild die Eigentümlichkeit, daß die diatonisch-lineare Wendung des Themas beim Eintritt des comes kontrapunktisch fortgeführt wird (T. 3). Es erscheint daher die Fuge in ihrer Fünfstimmigkeit wie ein breit sich entfaltender Imitationssatz, und die abschließende lineare Diatonik veranlaßt jenen wunderbaren Reichtum an Harmonie, den wir in dieser Fuge besonders hervorheben müssen. Diese eigenartige Gestaltung der thematischen Anlage veranlaßte Bach, die Fuge auf die Beziehungen der thematischen Teile untereinander aufzubauen. Wie wenig bedeutsam tritt daher das figürliche Nachsatzmotiv der 1. Überleitung T. 6—9 auf. Es hat nur den Zweck, eine rhythmische Gliederung im geeigneten Augenblick einzufügen, um die Plastik zu unterstützen. Zieht man dieses bescheidene Gegenmotiv in seiner belebenden Wirkung in den breiten thematischen Aufbau des Werkes mit hinein, so ergibt sich dabei ein Organismus, der das Konzentrationsvermögen des schaffenden Geistes in seiner vollen Kraft zeigt.

Der harmonische Glanz des Werkes ist sofort ersichtlich. Der weichen Mollfärbung steht das strahlende Dur der parallelen Durtonart gegenüber. Dadurch werden 3 Teile veranlaßt, die Bach in wohlproportionierter Gliederung durchzuführen weiß.

I. Teil:

1. Durchf. in b, T. 1—6. Überleitung, T. 7—9.
2. Durchf. in b, T. 10—18. Überleitung, T. 19—24.

II. Teil:

1. Durchführung in Des, T. 25—28. Die aus Des herauswachsenden Imitationen in es, b, es sind Nachsatzgebilde, die

durch die absteigend sich entwickelnde Höhenlinie der Oberstimmen in harmonischer Schönheit zusammengehalten werden und kadenzierend die 2. Durchführung auf Des einleiten.

Diese Art der Bearbeitung, wie sie die eben erwähnte Nachsatzentwicklung zeigt, kennzeichnet zugleich den feinmusikalischen Sinn des Meisters, der harmonische Glieder, die ihm für eine thematische Bearbeitung notwendig erscheinen und doch nicht hervorstechend die harmonischen Grundwerte des Werkes beeinflussen dürfen, auf diese Weise dem Ganzen einzuordnen weiß.

Als Gegengewicht zu Teil II, D. 1 bringt Bach in Teil III, D. 1 die thematischen Imitationen in b. Das eingestreute es ist vorbereitendes Schlußglied und beeinflußt keineswegs den Grundcharakter in b. Der breit und schön auslebende Nachsatz führt in die 2. D. auf b, der kunstreich geformten Engführung, hinüber.

Die harmonischen Grundwerte, wie sie zur thematischen Entfaltung dienen, verteilen sich in nachstehender Weise:

I. Teil:	II. Teil:	III. Teil:
1. Durchf. auf b.	1. Durchf. auf Des.	1. Durchf. auf b.
2. Durchf. auf b.	2. Durchf. auf Des.	2. Durchf. auf b.

Die proportionale Gliederung der Gruppen wird dabei auf Grund einer lebendigen Folgerung (II. T. 1. D. = III. T. 1. D.) zusammengehalten und harmonisch sorgfältig abgewogen.

Fuge in cis moll:



Fünf schwer wiegende Töne, die in ihrer Diatonik eine ernste, eindringliche Stimmung kennzeichnen, geben zugleich das Fundament für eine breite thematische Entfaltung.

Die weit ausholende Disponierung, aus der uns die musikalisch so feinsinnige Sichtung der harmonischen Bewertung im Rahmen der Diatonik, sowie die damit verbundene thematische wie stilistische Gliederung bewußt wird, setzt auf dem breit angelegten cis des ersten Taktes ein:

Wir disponieren zunächst die harmonische Anlage:

I. Teil: T. 1—35.

T. 1 cis. T. 4 gis. T. 7 cis.	T. 11—12 Nachsatz.
T. 12 fis. T. 15 cis.	T. 18—19 Nachsatz.
T. 19 gis. T. 22 fis. T. 25 cis.	T. 29 harmonische Bindung.
T. 30 H. T. 32 E.	

II. Teil: T. 36—72.

T. 35 cis. T. 38 gis.	T. 42 Nachsatz.
T. 44 cis.	T. 48 harmonische Bindung.
T. 48 fis. T. 51 fis. T. 54 A.	T. 58 harmonische Bindung.
T. 59 cis.	T. 63—65 Nachsatz.
T. 66 dis.	T. 70-72 kadenzierender Nachsatz.

III. Teil: T. 73—115.

T. 73 cis. T. 76 cis.	T. 80 harmonische Bindung.
T. 81 cis. T. 85 fis. T. 89 cis.	
T. 93—105 Engführung, getragen von cis, T. 97.	
T. 105—115 Orgelpunkt auf der Kadenz.	

Harmonische Bewertung der thematischen Entfaltung:

I. Teil:	4mal cis,	2mal gis,	2 fis,	1 H,	1 E.		
II. Teil:	3mal cis,	1mal gis,	2 fis,	—	—	1 A,	1 dis.
III. Teil:	5mal cis,	—	1 fis,	—	—	—	—
	12mal cis,	3mal gis,	5 fis,	1 H,	1 E,	1 A,	1 dis.
	12mal Tonika.	8mal Dominante.		2 Medianten,		2 Sekunden.	
				4 Nebentöne.			

Bach wird also in der harmonischen Bewertung der ganzen diatonischen Folge auf cis gerecht, und es ist wohl kein Zweifel darüber, daß ihn die harmonische Bedeutsamkeit des Tones zu einer proportionalen Gliederung veranlaßt hat. Mit der gleichen Sorgfalt finden wir diese Töne im Gruppenbau der Fuge verteilt:

Er stellt im I. Teile dem viermaligen cis je ein zweimaliges fis und gis gegenüber, dazu als aufhellende Wirkung die Töne H und E.

Eine gleiche Anordnung der Haupttöne cis, gis, fis ist im 2. Teile nicht möglich, da sonst für die noch übrigen Töne A und dis der Tritonus sich ergeben würde. Er kräftigt darum fis (2mal fis) und läßt als aufhellend den Ton A folgen; gis dagegen, das wir im II. Teile nur einmal gehört haben, benutzt er als wirksame Kadenz zu der thematischen Anlage auf dis.

Zwischen A und dis aber liegt die Durchführung auf cis, die durch die harmonische Bewertung gegenüber den andern Tönen bedingt ist.

Der Tritonus A-dis veranlaßt also im 2. Teile eine interessante Verteilung der Themeneinsätze.

Der III. Teil gibt die harmonische Gesamtwirkung auf cis. Entsprechend den 5 Stimmen, auf denen sich diese Fuge aufbaut, läßt er auch ein fünfmaliges cis auftreten, dabei leitet in bescheidener Zurückhaltung fis den Schluß ein.

Mit dieser weit ausgreifenden harmonischen Disponierung hängt zugleich eine lebhafte Ausgestaltung des Thematischen zusammen. Ton für Ton können wir dieses verfolgen. Die grundlegende breite Eingangsnote cis tritt im I. Teile, nachdem der comes gebildet worden ist, immer auf leichtem Taktteile ein, um die Satzfolge in Fluß zu halten. Nur wo die figürliche Entwicklung des II. Teiles auftritt und eine gleichmäßige rhythmische Belebung veranlaßt, sehen wir die breite Einsatznote cis trotz mancher Varianten wieder auftauchen. Den wesentlichen Bestandteil der thematischen Charakteristik bildet die schwerwiegende verminderte Quarte, die unverändert in fortdauernder Klage das ganze Werk durchklingt, stetig begleitet von dem schwermütigen Terzen- bzw. Sexteninterval.



Dort, wo die Tonsprache immer eindringlicher wird, also im II. Teile, löst sich das betreffende Intervall von der ver-

minderten Quarte los und ringt sich zu motivischer Ausdrucksweise hindurch, welche die thematische Gestaltung bis zum Schlußtone begleitet.



Es ist nun unsere Aufgabe, die harmonische Anlage, wie sie sich aus dem Charakter des Themas ergibt und wie sie bestimmend einwirkt auf die thematische Entfaltung, auch bei den übrigen Fugen einer Beachtung zu unterziehen. Wir werden dabei finden, daß Bachs Bestreben zugleich auf eine klare, architektonische Verteilung hinausgeht, die sich auch der stilistisch-kontrapunktischen Schreibweise mitteilt.

II. Die Diatonik erscheint als Grundlage einer sequenzenartigen thematischen Anlage: Fuge fis, B, G.

Die Themen der vorausgehenden Gruppe I mit den Fugen in cis und b zeigten eine harmonisch bedeutsame Diatonik, die naturgemäß auch die harmonische Entfaltung des ganzen Werkes in den Vordergrund rückte und den von der Mollwirkung getragenen Ernst, wie andererseits den gegensätzlichen harmonischen Glanz des Dur durch eine wirkungsvolle kontrapunktische Stilistik zum Ausdruck brachte.

Ganz anders liegen die Verhältnisse, wenn die diatonische Folge als Grundlinie einer sequenzenartigen thematischen Anlage erscheint. Soll hier die Diatonik die tonale Gleichwertigkeit in den figürlichen Teilen nicht stören, sondern soll sie vielmehr in ihnen aufgehen, so muß die Sequenz derart beschaffen sein, daß in ihr die Möglichkeit eines vielgestaltigen thematischen Ausdruckes liegt. Der Sequenzencharakter geht dann vollständig in der eindringlichen Sprache des Themas auf und ist nicht ohne Einwirkung auf die Gestaltung der Nachsätze.

Wie Bach dieser thematisch notwendigen Forderung gerecht wird, soll nun in den obengenannten drei Fugen, in fis, B und G dargelegt werden.

Fuge in fis=moll:

Sie gibt im 1. Takte eine harmonisch bedeutsame diatonische Folge, deren Wesen in der diatonischen Sequenz nach rhythmisch=melodischer Belebung drängt.



Die diatonische Folge in der Grundlinie ist durch Sternchen gekennzeichnet, sie dient bei den Tönen fis, gis und ais als Stütze der Sequenz, bei his und cis als ihr melodisch kadenzierender Abschluß. Durch diesen letzteren wird die Sequenz zu einer organischen Notwendigkeit, und die charakteristische Folge, die in der Entwicklung von fis bis cis zum Ausdruck kommt, erscheint in einer melodischen Gebundenheit, deren Einheit nur noch durch die abschließende Wendung (——) erhöht werden kann. Wir finden also gerade in dieser Fuge ein vollendetes Bild thematischer Geschlossenheit auf der Basis einer diatonisch verlaufenden Grundlinie.

Dabei ist das thematische Gepräge so außerordentlich lebensvoll, daß

1. eine weitere Variierung desselben störend wirken würde. Das Thema bleibt konsequent immer das gleiche.

2. gibt die Vielgestaltigkeit der Motivteile auf der Basis der aufsteigenden Diatonik keinen Raum zu gegensätzlicher Nachsatzzeichnung. Der Nachsatz wächst vielmehr aus der Anlage des Themas selbst heraus, sodaß der aufsteigenden diatonischen Sequenz des Themas eine auslautende Bewegung der Motivteile und des Kontrapunktes im Nachsatze folgt.

3. Die kontrapunktische Gegenstimme, wie sie erstmalig beim comes auftritt, fügt sich organisch dem Thema in der Weise bei, daß den drängenden Motivteilen ein beständiges Verharren der figürlichen kontrapunktischen Töne gegenübersteht.

Aus diesen drei Punkten ist auch der Weg der thematischen Entfaltung ersichtlich:

1. Die harmonische Disponierung kann infolge der thema=

tischen Geschlossenheit nicht weit ausholen, sondern beschränkt sich auf das nächstliegende (fis-cis).

2. Die in Breite aufsteigende thematische Höhenlinie engt die Entwicklung der Nachsätze ein.

3. Da das Thema wegen seiner Geschlossenhett weder verkürzt, noch sonstwie verändert werden kann, beschränkt sich Bach nur auf die Umkehrung desselben.

Der Anlage sind demnach enge Grenzen vorgeschrieben. Dem fünfmaligen fis stellt er ein dreimaliges cis gegenüber und teilt dabei die Fuge in zwei gleiche Hälften.

I. Teil: Tenor: fis. T. 1—4.
Alt: cis. T. 4—7.
Baß: fis. T. 8—11.
Sopr.: fis. T. 15—18.

Im II. Teile folgt eine entsprechende Gegenzeichnung in den Stimmen:

Alt: cis mit Umkehrung. T. 20—23.
Sopr.: cis. T. 25—28.
Tenor: fis. T. 29–32.
Baß: fis mit Umkehrung. T. 32—35.

Hieraus ist wiederum ersichtlich, wie natürlich Bach alles zu sichten und zu ordnen weiß, ehe er das Werk zu freiem Leben sich erheben läßt.

Einen elementaren Einblick in das Gebiet schöner harmonischer Folgerungen und der damit verbundenen Gruppierung des Thematischen gibt uns die Fuge in B dur.



Das Thema zeigt eine melodisch figürliche Charakteristik, die in der Sequenz variiert wird. Die Sequenz basiert auf c und d.

Der dux enthält im 1. Teile einen plagalen Einsatz, während der 2. Takt in seiner figürlichen Variierung kadenzierend

in den 3. Takt hinüberklingt. In diesen harmonischen Wirkungen liegt zugleich die thematische Notwendigkeit der diatonischen Sequenz begründet. Der 3. und 4. Takt aber stellen das rhythmisch figürliche Anleben dar, zu dem die lebhafte Variierung des 2. Taktes veranlaßt. Dieser rhythmisch-figürlichen Steigerung im Thema folgt das rhythmisch-figürliche Ausleben im Nachsatz in absteigender Linie.

Die harmonische Anlage ist auf zweierlei bedacht:

auf die kadenzierende Wirkung des 3. Taktes im dux, die im comes eine Modulation nach der Dominante veranlaßt,

und auf das figürliche Anleben im Schlußtone.

Dadurch wird zunächst die Durchführung im Tone b festgehalten, und die Form der thematischen Schlüsse läßt keine Nachsätze zu, sondern veranlaßt überall in der Exposition den sofortigen Eintritt des b. Das Thema tritt viermal nacheinander in B auf, was natürlich auch von Einfluß auf die thematische Entfaltung des 2. Teiles ist:

1. Dem viermaligen B stellt Bach ein zweimaliges g und Es gegenüber.

2. Die vier Durchführungen auf B veranlassen den Schluß auf F und markieren damit zugleich den Teilschluß, die Durchführungsfolge g, g, Es, Es im 2. Teile führt zurück nach B und weiter zum Ganzschluß in B.

3. Die im ersten Teil aus bekannten Gründen fehlende Nachsatzwirkung zwischen den Durchführungen auf B tritt im zweiten Teil mit ihren diatonisch absteigenden Motivteilen um so schärfer hervor.

4. Die harmonische Grundwirkung dieses Nachsatzes zwischen g und Es ist c, sie hat aber bei ihren thematischen Anläufen keine thematische Bedeutsamkeit im Sinne der übrigen Töne, sondern dient mehr dazu, den harmonischen Glanz in Es aufzurollen.

Die Klarheit in der Struktur ist aus der nachfolgenden Anlage ersichtlich:

I. Teil:

1. T. B dux. 5. T. B comes. 9. T. B dux. 13. T. B comes. Ausfl. in F.

Unterstimme. Oberstimme.

II. Teil:

22. T. g dux. 26. T. g comes. 37. T. Es dux. 41. T. Es comes. Ausfl. in B.

Harmonische Bewertung: 4mal B, 2mal g, 2mal Es.

Die Fuge in G dur gibt ein weiteres Bild intimer Sequenzenauffassung, das sich wesentlich unterscheidet von den beiden vorausgehenden:



schließende Wendung.

Ein Motivteil der charakteristischen Folge tritt in der Sequenz g-a auf. Es bildet eine rhythmisch-figürliche Umschreibung der zugehörigen Sequenzennote, die dann in ihrer diatonischen Weiterentwicklung die Höhenlinie fortzeichnet, bis sie sich mit leichtflüssig fallender Bewegung vom Tone e aus in der abschließenden Wendung verliert. Dieses Aufgehen der Diatonik in der melodischen Wesenheit des Themas sichert auch hier die tonale Gleichwertigkeit der einzelnen Thementeile bis ins kleinste.

Der breiten thematischen Anlage steht eine breite thematische Entfaltung gegenüber, was aus Nachstehendem ersichtlich ist:

I. Teil:

a) G (Oben) D (Mitte) G (Unten) = 3 D.
b) G (Mitte) D (Oben) G (Unten) = 3 D. } 6 Durchführungen.
Umkehrung. Umkehrung. Umkehrung.

II. Teil:

a) e (Oben) e (Mitte) h (Ob. u. Unt.) D (Mitte u. Ob.) = 4 D.
Umkehrung. Engführung. Engführung.
b) G (Unten) G (Mitte, Unten, Oben) Coda. = 2 D. } 6 Durchführungen.
Umkehrung. Dreistimmige Engführung.

Harmonische Bewertung: 6mal G, 3mal D, 2mal e, 1mal h.

Die Ausdrücke „Oben, Mitte, Unten" deuten die Stimmlage an.

Der Exposition unter Ia und b folgt unter IIa eine schöne harmonische Steigerung, die dann unter IIb im Grundtone auslebt.

Entsprechend der Wirkung des harmonischen Grundapparates ist die Themenbehandlung eine außerordentlich vielgestaltige. Dabei wird die thematische Folge gelegentlich um ein repetierendes Glied verkürzt und die klare lineare Bewegung der Thementeile zu Umkehrungen und Engführungen verwendet. Wie die obige Anlage zeigt, geschieht dies in sorgfältig abgewogenen Gruppen. Aus der einfachen Aufstellung unter Ia folgen die Umkehrungen des Themas unter Ib, aus den Umkehrungen folgen unter IIa die zweistimmigen Engführungen und unter IIb die dreistimmige Engführung.

Der Gleichlaut in den Sechzehnteln, wie er gegenüber dem leichten Fluß der Themenzeichnung in der harmonischen Bindung des 9. und 10. Taktes auftritt und sich späterhin als Nachsatz entwickelt, gibt Anlaß zu den mannigfachsten stilistischen Kombinationen. Der künstlerische Wert der Fuge liegt also nicht allein in der wohlgeordneten Folge einer schönen Gedankengliederung, sondern auch in den ungemein abwechselungsreichen Nachsätzen, die sich am Schluß des Werkes zu einer Engführung mit dem Hauptgedanken verdichten. Die Fuge zeigt, wie schon oben erwähnt, daß die Kraft des Genius nicht allein in einem reichen Erfindungsleben beruht, sondern vor allem auch in einer tiefgreifenden Konzentration der Gedanken und klaren Gliederung des Gedankenbaues.

III. Die Diatonik als Stützpunkt der figuralen Charakteristik. Fuge c, h, F.

War der Komponist in der vorausgehenden Gruppe darauf bedacht, durch die Sequenz gleichgeartete Motivteile in der Folge zu stützen, wobei die diatonisch verlaufende Grundlinie allmählich aufging in der melodischen Entwicklung der thematischen Zeichnung, so bildet andererseits in der neuen Gruppe die Diatonik von vornherein ein wesentliches Glied der melodischen Entfaltung, das mit zu einer scharfen Charakteristik der thematischen Zeichnung veranlaßt. Die diatonische Folge

wird dabei zur Grund-, Mittel- und Höhenlinie. Diese Ausdrücke sind mit Rücksicht auf die Lage der diatonischen Folge zu den übrigen melodischen Bestandteilen gewählt worden. Als Grundlinie stützt sie die thematischen Figuralglieder, als Höhenlinie trägt sie dieselben, als Mittellinie ist sie rhythmisch bedeutsam ausgeprägt und wird von den Figuralgliedern umwoben.



Zur Fuge in cmoll:

Sie steht ganz im Zeichen linearer Entfaltung, wozu die Eigenart des Themas veranlaßt. Dem rhythmisch-figürlichen Wechsel der Eingangsnoten c-h-c steht die diatonische Folge as-g-f-es als charakteristische Wesenheit gegenüber, die auch in der chromatisch-linearen Folge der Nachsätze ein Gegengewicht findet. Dabei erscheinen die letzteren in einem proportionalen Parallelismus, der uns wohl dazu veranlassen muß, die Fuge in zwei gleiche Hälften zu teilen:

I. Teil: T. 1—15.

c, T. 1–3. g, T. 3—5. — 1. Durchführung. — Nachsatz: g-as-a-b-h-c. T. 5—6.

c, T. 7—9. — 2. D. — Nachsatz: d-es-e-f, c-d-d-es. T. 9—10.

E, T. 11—13. — 3. D. — Nachsatz mit Verarbeitung kontrapunktischer Motivteile. T. 13—15.

II. Teil: 16—31.

g, T. 15—17. / 1. D.	Nachsatz: d-es-e-f-fis-g, g-as-a-b-h-c. } T. 17—20.
c, T. 20—21. / 2. D.	Nachsatz: g-as-a-b, f-g-g-as. T. 22—24. Überleitungssatz mit dominantischem Charakter. T. 25—26.
c, T. 26—28. / 3. D.	Ausklang des Themas auf der Tonika (Coda). T. 29—31.

Der chromatisch-linearen Folge des Nachsatzes, T. 5—6,



entspricht der Nachsatz der 1. Durchführung des II. Teiles in seiner Erweiterung.

Der 2. Nachsatz des I. Teiles korrespondiert mit dem 2. Nachsatz des II. Teiles.

Der 3. Nachsatz des I. Teiles erhält ein stilistisches Gegengewicht durch den Ausklang des Themas nach der 3. Durchführung im II. Teile.

Der eingeflochtene dominantische Zwischensatz T. 25—26 dient zur Kräftigung der Kadenz in die breit auslebende Coda auf c, T. 29—31.

Zur Fuge in h moll:

Dem Thema ist eine tiefernste Grundstimmung eigen. Die diatonische Höhenlinie, welche die Melodie in eindringlichen Halbtönen aufwärts trägt, führt, in der zweiten Hälfte diatonisch absteigend und umrahmt von der thematisch abschließenden Wendung, zu einer scharf ausgeprägten Kadenz auf der Dominante fis.



Das Thema ist also vielsagend und vielversprechend und überträgt die ernste Grundstimmung auf das ganze Werk, h- und e moll sind daher vorherrschend. Dabei erhebt sich aus dem ernsten Milieu eine wohl abgewogene Steigerung auf D-dur und dem dominantischen fis in folgender harmonischer Anordnung: e-e, D-D, fis. Sie gibt uns zugleich das Wesen der Bachschen Steigerung, die nicht raketenartig in die Luft hinausschießt, sondern durch die gegensätzliche Unterdominante in der Wage gehalten wird.

Die harmonische Grundwirkung wird daher in den Haupttönen in nachstehender Weise bewertet.

I. Teil: 5mal h, II. Teil: 2mal e, 2mal D, 1mal fis.
III. Teil: 2mal e und 2mal h.
= 7mal h, 4 e, 2 D, 1 fis.

Die einheitliche Sprache des Themas, wie sie aus der Höhenlinie leicht ersichtlich ist, kommt in dieser Zusammenstellung harmonischer Grundwerte voll zum Ausdruck. Zudem wird das Thematische noch gestützt durch den eigenen Kontrapunkt und das gegensätzliche Nachsatzmotiv. Wer daher die ersten 8 Takte dieser Fuge genauer betrachtet, wird neben dem Thematischen noch manches finden, was für die Entwicklung des Werkes sich ordnend und gestaltend aufdrängte. Es offenbart sich eben gerade in dieser Fuge das immense Vermögen Bachs, die Gedanken zu ordnen und zu gestalten.

Im Kontrapunkt, wie er erstmalig dem comes gegenübersteht, treten drei markante Motivteile scharf hervor und wirken anregend auf die Gedankenfolge wie auf die stilistische Behandlung des Werkes:





Für die thematischen Eingangsnoten die lebhafte figürliche Gegenzeichnung unter 1; für jene leidenschaftlich sich emporringenden Halbtöne des thematischen Mittelteiles das ruhige Gleichmaß der fünf Viertelnoten unter 2, und für die markanten Kadenzentöne cis-h die eigenartige figürliche Charakteristik unter 3.

An diese rege Gedankenarbeit im Bereiche der 1. Durchführung schließt sich ein ruhiges Nachsatzmotiv unter 4 an.

Wie gleichmäßig Bach diese vier Gedanken im Rahmen der thematischen Entfaltung bearbeitet, darüber klärt uns die Fuge nun weiter auf.

1. Die figürlichen Sechzehntel beim Eintritt des comes verwendet Bach durchweg für die stilistische Behandlung des bedeutsam hervortretenden Themas.

2. Die fünf in rhythmischem Gleichlaut sich bewegenden Viertelnoten des Soprans dienen überall als harmonische Stütze jener aufstrebenden thematischen Halbtöne.

3. Die abschließende Sechzehntelbewegung des comes, T. 6, leitet die Nachsatzentwicklung ein.

4. Das eigentliche Nachsatzmotiv aber, wie es in Takt 7—8 in dem oberen System auftritt, erfährt im Verlaufe der Komposition eine breite, dreimalige Entfaltung.

5. Bach belebt diese breite Nachsatzentwicklung durch das eingestreute thematische Eingangsmotiv: . Es ist diese Einfügung nicht etwa als eine Art „Architektenscherz" aufzufassen, sondern sie zeugt vielmehr von dem ernsten künstlerischen Streben, eine architektonische Belebung in die breite Linie des Nachsatzes zu bringen, die später selbst zur Nachsatz-

entwicklung dienen soll. Aus diesem Grunde schaltet er dann auch das Eingangsmotiv, weil es seinen Zweck im 2. und 3. Nachsatz des I. Teiles erfüllt hat, im Nachsatz des III. Teiles, T. 64—69 aus und fügt an der betreffenden Stelle als belebendes Moment der breiten melodischen Linie das kontrapunktische Endglied ein (T. 67, Unterstimme).

Der besseren Übersicht wegen lassen wir die harmonische Anlage in der Weise folgen, daß wir dabei zugleich die Entwicklung der Nachsätze kennzeichnen.

I. Teil:

Durchführungen:		Nachsätze:
h, dux im Alt. T. 1—4.	h, comes im Tenor. T. 4—7.	Der Nachsatz gibt T. 7—9 die Motivteile, die für eine weitere Entfaltung in Betracht kommen: die Sechzehntelfigur des kontrapunktischen Endgliedes und ein selbständiges Nachsatzmotiv.
h, dux im Baß. T. 9—12.		Harmonische Bindung mit Hilfe der repetierenden kontrapunktischen Endsechzehntel. T. 12.
h, comes im Sopran. T. 13—16.		Die imitierenden kontrapunktischen Endsechzehntel vermitteln die Entfaltung des Nachsatzmotives. T. 16—21.
h, dux im Alt. T. 21—24.		Aus der stilistisch neu bearbeiteten 1. Nachsatzanlage unter T. 7—9 entfaltet er in langer absteigender Linie das Nachsatzmotiv selbst. T. 24—30.

Die Nachsätze erfahren also auf Grund der in den Takten 7 bis 9 gegebenen Motivteile eine breite Durcharbeitung in diatonisch absteigender Linie.

II. Teil:

e, dux im Tenor. T. 30—33.	Die imitierenden kontrapunktischen Endsechzehntel ziehen das Eingangsmotiv, auf fis und h imitierend, in den Bereich des Nachsatzes hinein. T. 33—37.
e, comes im Baß. T. 38—41.	Das thematische Eingangsmotiv entfaltet sich frei als Nachsatz, imitierend auf den Tönen h-e-A. T. 41—43.

D, dux im Tenor.
T. 44—47.

Harmonische Bindung mit der Umkehrung eines charakteristischen thematischen Motivteiles. T. 47.



Umkehrung.

D, comes im Baß.
T. 47—50.

Das imitierende kontrapunktische Endglied als Nachsatz. T. 50—52.

fis, dux im Tenor.
T. 53—56.

Imitierendes kontrapunktisches Endglied als harmonische Bindung. T. 57.

Das in diesem Teile in den Nachsätzen mit verwobene thematische Eingangsmotiv wird auf den absteigenden Quinten zur Ausklangswirkung gebracht. Dabei empfindet Bach die Notwendigkeit, auch Teile der diatonisch auftretenden Höhenlinie in dem weiteren Nachsatze mit zu verarbeiten (T. 46—47).

Ferner konzentriert sich Bach während der aufhellenden Bewegung und Steigerung auf den Tönen D und fis auf eine möglichst knappe Nachsatzwirkung. Er weiß dadurch gegenüber den breiten Ausklangswirkungen auf dem Ruhetone e einen wirkungsvollen Kontrast zu zeichnen.

III. Teil:

e, dux im Baß.
T. 57 - 60.

Kein Nachsatz.

h, dux im Tenor.
T. 60—63.

Letzter nochmaliger Ausklang im Sinne der ursprünglichen Nachsatzfolge unter Teil I. T. 64—69. Dabei ist das kontrapunktische Endglied als Teilungsfigur verwendet.

e, dux im Baß.
T. 70—73.

Das kontrapunktische Endglied in der Sequenz. T. 73.

h, dux im Alt.
T. 74—76.

Die Anlage der Nachsätze geschieht hier in ähnlicher Weise wie im I. Teile. In den thematischen Durchführungen dagegen wird die größte Stileinheit festgehalten, der vor allem durch die fünf im Gleichmaß diatonisch fortschreitenden Viertel feste Grenzen der kontrapunktischen Entfaltung vorgezeichnet werden.

Das Gegenstück zur Fuge in h moll bildet die fröhlich dahinträllernde Fuge in F dur:



Der dux beginnt mit einem melodisch-figürlich umschriebenen c, das in diatonischer Mittellinie nach den Tönen b und a übergeht. Letztere sind umrankt von dem leichten Gleichlaut auf- und absteigender Sechzehntelfolgen. Die aus dem Thema herauswachsende Anlage ergibt wiederum den besten Beleg für das unbegrenzte Gestaltungsvermögen eines überragenden musikalischen Geistes.

Wir lassen die Entwicklung der Fuge folgen:

I. Teil:

F, dux im Tenor. C, comes im Alt.
T. 1—4. T. 5—8.
Thematisches Eingangsmotiv als Zwischensatz. T. 8—9.
F, dux im Baß.
T. 10—13.
Kontrapunktisches Eingangsmotiv (T. 4) im Nachsatz. T. 13—17.
F, dux im Sopran. C, comes im Tenor. F, dux im Baß,
T. 18—21. T. 22—25. zweistimmige Engführung.
T. 26—31.
Nachsatz mit thematischen Schlußteilen (T. 3) in der Sequenz. T. 31—36.

II. Teil:

d, dux im Sopran,
dreistimmige Engführung. Kadenz:
T. 37—44. T. 45—46.
g, dux im Baß,
dreistimmige Engführung. Kadenz:
T. 47—54. T. 55—56.

Gegensätzliches Schlußthema auf den thematischen Stützpunkten: g, T. 56. c, 60. f, 64.

Das Werk zerfällt in zwei gleiche Teile:

I. Teil: T. 1—36. II. Teil: T. 37—72.

Die Nachsätze schließen mit einer scharf ausgeprägten Kadenz ab.

Die Engführungen stehen im Zeichen einer einheitlichen stilistischen Entwicklung und bilden in sich abgeschlossene Satzbilder.

Das impulsive Moment der Fuge ist das thematische Gegenmotiv des Schlusses, das organisch aus dem rhythmisch-figuralen Gleichlaut der vorausgehenden Entwicklung herauswächst. Die Gegensätzlichkeit stützt sich wiederum auf die lineare Bewegung. Der absteigenden thematischen Liniierung mit figürlicher Umrahmung steht hier eine diatonisch aufsteigende motivische Folge ohne jegliche figurale Charakteristik gegenüber. Um aber die Zusammengehörigkeit beider zu kennzeichnen, fügt Bach das Hauptthema in lebhafter figürlicher Variierung dem gegensätzlichen Thema in der Ausklangswirkung mit bei. Diese Zusammengehörigkeit ist auch aus der Art der thematischen Bewertung ersichtlich:

Dem viermaligen dux in F, also dem Thema in seiner harmonischen Grundform, folgt die dreimalige Aufstellung des Gegensatzes, die zweimalige des comes in C und die je einmalige des dux in d und g.

IV. Die Diatonik tritt als bedeutsames Figuralglied auf. Fuge D, es, Fis, C, d, g, gis.

Mit dieser neuen Gruppe hebt das Bestreben an, die diatonische Folge an der rhythmisch-figürlichen Charakteristik des Thematischen lebhaften Anteil nehmen zu lassen, während sich in den vorausgehenden Gruppen I—III die ganze thematische Anlage in ihrer Gliederung auf die Diatonik stützte.

Fuge in D dur:



Im charakteristischen Motivteile a ist das diatonische Element rein figürlich, während es in der abschließenden Wendung b als rhythmischer Bestandteil auftritt.

Dieser scharf kontrastierenden Anlage des Themas, wie sie durch die Diatonik gekennzeichnet wird, entspricht auch der ab-

glättende Nachsatz, der mit rhythmisch markanten Motivteilen dem Vordersatze sich anzuschließen weiß. Es kommt nun darauf an zu zeigen, wie Bach den motivischen Bestandteilen der Vorder- und Nachsatzwirkung gerecht wird, ohne den thematischen Grundgedanken nachteilig zu beeinflussen. Wir begegnen hier dem nicht seltenen Falle, daß die thematische Entfaltung gegenüber der harmonischen Disponierung in den Vordergrund tritt.

Die Fuge gibt das Thema zunächst auf D und A, als dux und comes. Von Takt 3 zu 4 folgt ein kurzer Nachsatz mit scharf hervortretenden rhythmischen Bestandteilen:

1. , 2. , 3. . Nach der 2. Durchführung auf D und A (T. 4 und 5) verbindet sich das 1. rhythmische Glied mit dem thematischen Eingangsmotive zu einem diatonisch absteigenden Nachsatze (T. 6).

Der 3. Durchführung auf D und h folgt das thematische Eingangsmotiv mit dem zweiten rhythmischen Gliede in diatonisch absteigendem Nachsatz (T. 9 und 10).

Die 4. Durchführung auf den Tönen G (T. 11), D (T. 12), D (T. 13), G (T. 14), e (T. 15) gibt in ihren figürlichen Bindungen vor G, D, D das figürliche Eingangsmotiv, vor den weiteren Durchführungen auf G und e die beiden noch übrigen rhythmischen Glieder des 1. Nachsatzes , .

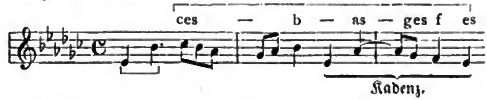
Überall begegnen wir also dem Bestreben einer sorgfältigen Eingliederung der rhythmisierenden Nachsatzteile in den Rahmen klarer architektonischer Verhältnisse.

Die nun folgende Nachsatzwirkung vollzieht sich in der Umkehrung zum 3. Nachsatze, wobei Bach in T. 20 die figürlichen 32stel mit lebhaften Imitationen in die Kadenz eintreten läßt. T. 21 und 22 geben noch einmal die Bekräftigung des 19. und 20. Taktes. Alsdann tritt in T. 22 bis 26 wie nach langem Ringen die endgültige Konzentration auf den figürlichen Hauptgedanken ein, der sich in sieghafter Kadenz noch einmal im Schlußtone thematisch festigt.

Fast hat man den Eindruck, als habe hier auch Beethoven in Bezug auf rhythmische Gliederung und Folgerung seine be-

sonderen Studien gemacht. Die ganze Folge erscheint wie eine intime sinfonische Skizze.

Fuge in esmoll:



Das Thema zeigt nicht allein einen feinsinnigen Ausbau in seiner linearen Entwicklung, sondern auch, der ernsten esmoll-Wirkung entsprechend, eine außerordentlich tiefe Auffassung im Verlauf des Werkes. Der dux zerfällt in drei wichtige Abschnitte: den harmonisch bedeutsamen Quintenschritt, die lineare Charakteristik innerhalb der melodischen Folge von ces bis es und die bedeutsam ausgeprägte Kadenz im Tone es. Bach faßt trotz der charakteristischen Teile, die zu einer Verarbeitung in Nachsätzen einladen, das Thema überall im ganzen auf und erreicht dadurch jene grandiose Anlage, die gerade dieser Fuge im besonderen eigen ist. Dabei verändert Bach nach der Exposition in es die Grundform, indem er den dux auch in der Umkehrung gibt und den comes in der diatonischen Folge umgestaltet, sodaß dieser nicht mehr nach der Dominante hinauf, sondern zurück in die Tonika moduliert. Infolge dieser Modulationsfähigkeit wächst die Allgemeinbedeutung des comes außerordentlich, so daß er fast die ganze thematische Entfaltung beherrscht. Was Bach an musikalischem Scharfsinn zu Gebote stand, das durchdringt diese Arbeit: Der Exposition folgt eine Reihe von Engführungen, darauf folgen die Umkehrungen des Themas, diesen wiederum die Umkehrungen mit Engführungen und als letzte Gruppe die Verlängerung des Themas in Verbindung mit Umkehrungen und Engführungen. Dabei gibt die harmonische Disponierung die Grundlage für eine sorgfältige architektonische Gliederung, wie sie aus der nachstehenden Anlage ersichtlich ist.

I. Teil:

es dux.	es comes.	Fig. Bindung.	es dux.	Bindung.	es comes.
T. 1—3.	T. 3—6.	T. 7.	T. 8—10.	T. 11.	T. 12—14.

Nachsatz: T. 15—19.

II. Teil:

b dux.	Bindung.	b comes.	as comes.
T. 19—22.	T. 23.	T. 24—26.	T. 27—29.
Engführung.		Engführung.	Engführung.
ges dux.	Nachsatz:	as dux.	Nachsatz:
T. 30—32.	T. 33—35.	T. 36—38.	T. 39—44.
Umkehrung.		Umkehrung.	

III. Teil:

es comes.	as comes.	Nachsatz:	es comes.	ges comes.	Bindung:
T. 44—47.	T. 47—49.	T. 50—51.	T. 53—54.	T. 54—55.	T. 56—57.
Umk. u. Engf.	Umk. u. Engf.		Engf.	Engf. u. Umk.	

IV. Teil:

comes b.	Bindung:	comes es.	comes des.	Nachsatz:
T. 57—60.	T. 60—61.	T. 62—67.	T. 67—72.	T. 73—77.
		Verlängerung, Engf. u. Umk.	Verlängerung, Engf. u. Umk.	

comes b.
T. 79—82.
Verlängerung, Engführung und Durchführungen von Motivteilen.

Nachsatz in es: T. 83—87.

Zusammenstellung der Haupttöne:

I.	es.	es.	es.	es.	
II.	b.	b.	as.	ges.	as.
III.	es.	as.	es.	ges.	
IV.	b.	es.	des.	b.	

Harmonische Bewertung:

7mal es, 4mal b, 3mal as, 2 ges, 1mal des.

Die harmonische Bewertung zeigt auch hier wieder, wie vorsichtig Bach zu Wege geht, um eine einheitliche harmonische Grundwirkung zu erzielen. Die Anordnung der Töne stützt sich auf die Teileinsätze: I. es; II. b; III. es; IV. b, also auf dux-comes. Dabei ist das Werk in einer Weise durchkomponiert, wie wir es kaum in einer anderen Fuge des I. Bandes wiederfinden.

Fuge in Fisdur:



Die Fuge beginnt mit einem liedartigen Thema, wobei die diatonisch absteigende Linie fis-fis wesentlich zu der sinnigen Einfachheit des thematischen Ausdrucks mit beiträgt. Der comes wird von einem ruhig in Sechzehnteln dahinfließenden Kontrapunkt begleitet. Um so schärfer hebt sich das stilistische Gegenmotiv des Nachsatzes in seiner diatonisch absteigenden Entwicklung ab, das im Verlauf mit Thema und Kontrapunkt zu schöner Gedankensprache sich vereinigt. In dieser gegensätzlichen Zeichnung der Vorder- und Nachsatzwirkung und ihrer Vereinigung im thematischen Ausdruck liegt der hohe künstlerische Wert dieser wie ein Intermezzo in die Fugenfolge eingestreuten Arbeit.

Harmonische Anlage:

I. Teil.	Fis, T. 1.	Fis, T. 3.	Fis, T. 5.	Fis, T. 71.
II. Teil.	Cis, T. 15.	dis. T. 20.	H, T. 28.	Fis, T. 31.

Harmonische Bewertung: 5mal Fis, je einmal Cis, dis, H. Der 5maligen Durchführung auf Fis stehen also drei Durchführungen auf den übrigen Haupttönen gegenüber.

Fuge in C dur:



Die Fuge in C zeigt überall eine gleichmäßige Behandlung der Stimmen als dux und comes, nicht allein in der Exposition, sondern auch in der langen Reihe der Engführungen, zu denen die einfache lineare Bewegung des Themas sich besonders eignet. Wir können darum diese Fuge als eine Art Introitus zu der phantasie- und geistvollen Entfaltung der übrigen Fugen betrachten. Die Nachsätze fehlen fast ganz und werden nur durch die Kadenzen nach den einzelnen Teilen markiert. Dux und comes stehen einander in gleicher harmonischer Bewertung gegenüber. Dem 5maligen C entspricht ein 5maliges G in der Aufstellung des comes. Aus diesen Gründen ist es wohl erkenntlich, daß dieser Fuge auch der modulatorische Glanz fehlt.

Bach will hier mit Absicht das thematische Aufrollen einer fugierten Grundform geben. Und nur sein hohes Können ist imstande, der offenbar spröden Wirkung derselben einen hohen künstlerischen Wert zu sichern, der in der Stilreinheit und stimmlichen Gruppierung zum Ausdruck kommt.

Wir lassen letztere folgen:

I. Teil:

C, dux im Alt. T. 1—2.	G, comes im Sopran. T. 2—4.	G, comes im Tenor. T. 4—5.	C, dux im Baß. T. 5—7.

II. Teil:

C, T. 7-8 Sopran. Engführung mit Tenor.	G, T. 9-10 Alt.	G, T. 10-12 Baß. Engführung mit Alt.	E, T. 12-13 Tenor.

III. Teil:

C, T. 14-16 Alt. Engführung m. Tenor u. Baß.	C, T. 16-18 Sopran. Engführung mit Alt und Tenor.	A, T. 19-20 Tenor. Engführung mit Alt.	G, T. 21-23 Sopran. Engführung mit Tenor.

Kadenz: T. 23—24. Coda auf C: T. 24—27.

Darnach gewinnen wir nachstehende übersichtliche Darstellung der Stimmeintritte:

C:	Sopran 2mal;	Alt 2mal,	Tenor 1mal, 1mal in A;	Baß 1mal.
G:	Sopran 2mal;	Alt 1mal, 1mal in F;	Tenor 1mal, 1mal in E;	Baß 1mal.

Die vorübergehenden mediantischen Modulationen nach E und A fügen sich dabei belebend ein.

Fuge in d moll:



Das Thema zeigt eine diatonisch aufsteigende Linie von der Tonika zur Dominante, die in ihrer mittleren Bewegung durch eine sehr charakteristische Wendung unterbrochen wird, um dann um so eindringlicher durch den Triller auf g nach der Dominante hinüber zu gelangen.

Die Fuge hat neben einer einheitlichen Arbeit auch eine einheitliche kontrapunktische Zeichnung. Beide durchdringen

einander auch in den Nachsätzen. Daher liegt der künstlerische Wert dieser Fuge in den thematischen Komplikationen.

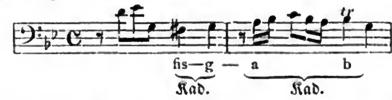
Sie zerfällt in drei Teile, von denen jeder drei Durchführungen aufweist.

I. Teil:

d, T. 1—3. a, T. 3—5. d, T. 6—8. Nachsatz: T. 8—13.

II. Teil:	III. Teil:
a mit Engführung, T. 13—15.	d mit Engführung, T. 28—30.
Nachsatz: T. 15—17.	Nachsatz: T. 30—34.
a mit Engführung, T. 17—19.	d mit Engführung, T. 34—36.
Bindung: T. 20.	Nachsatz: T. 36—39.
a mit Engführung, T. 21—24.	d mit Engführung, T. 39—42.
Nachsatz: T. 25—28.	Kadenz: T. 43—44.

Fuge in g moll:



Das Thema ist in seiner linearen Entwicklung durch eine doppelte Kadenz an den Grundton g gebannt. Aber auch der Kontrapunkt will nicht flott einsetzen. Er haftet, wie es seine Pflicht ist, zu sehr an der Wesenheit des Themas. Es kommt daher für den Gang der Fuge ein zweifaches in Betracht:

eine aufhellende harmonische Wirkung für die thematische Entfaltung

und eine lebhafte rhythmische Folgerung des kontrapunktischen Grundstockes.

Bach hält beide Punkte scharf auseinander. Um in der harmonischen Anlage ein größeres Gegengewicht zu schaffen, läßt er dem viermaligen g eine viermalige Durwirkung folgen.

Moll:	g dux.	g comes.	g dux.	g comes.
	T. 1—2.	T. 2—4.	T. 5—6.	T. 6—8.
Dur:	B dux.	B comes.	F dux.	B dux mit Engführung in F.
	T. 12—13.	T. 13—15.	T. 15—16.	T. 17—18.

Da die einseitige B dur-Wirkung gegenüber dem viermaligen Gleichlaut des vorausgehenden g moll die Formanlage ver-

steifen würde, unterstützt Bach das B durch die zugehörige Dominantentonart F.

Die weiter erwähnte rhythmische Folgerung fällt ins Gebiet jener edlen Steigerungen, wie wir sie in ähnlicher Anlage schon früher kennen gelernt haben:

c Unterdominante, g Tonika, D Oberdominante.

Das Thema wird zunächst 3mal in c gegeben (T. 20, 21, 23). Darauf folgt als harmonischer wie rhythmischer Stützpunkt die Kadenz auf dem Tone g, T. 24. Die eigentliche rhythmische Steigerung tritt auf der Strecke g, T. 24, bis D, T. 28, ein. Drei Durchführungen auf g, als Pendant zu dem dreimaligen c im vorausgehenden Bilde, liefern zu der kräftig auftretenden Steigerung den thematischen Ausklang im Grundton.

Würde die Teilung der Fuge nicht durch die Kadenzen in T. 12 und 28 so scharf hervorgehoben, so wäre man wohl berechtigt, zwei Gruppen zu unterscheiden: nach dem harmonischen Gegensatz bis T. 20 und der Steigerung mit zugehörigem Ausklang bis 34. T.

Unter der Signatur einer edlen Steigerung steht auch die Fuge in gis.



Schon die lineare Entwicklung von gis bis dis in der charakteristischen Folge deutet darauf hin. Das ernste Gleichmaß der abschließenden Wendung aber bringt das Thema zu ruhigem Ausklang. Auf Grund der auch im Steigerungseffekte wohl abgewogenen harmonischen Anlage macht die Fuge einen durchaus warmen, ja erhabenen Eindruck.

Da das Thematische im Fugenverlaufe sich nicht ändert, so wenden wir unsere Aufmerksamkeit ganz der harmonischen Seite zu, in der sich die Feinheit des Bachschen Empfindens in besonderem Maße offenbart. Die Anlage der Haupttöne läßt sofort den Weg einer geordneten Steigerung im II. Teile erkennen.

I. Teil:	II. Teil:
gis, dux Tenor. T. 1—3.	cis, dux Baß. T. 15—17.
gis, comes Alt. T. 3—5.	gis, dux Tenor. T. 17—19.
gis, dux Sopran. T. 5—7.	gis, comes Alt. T. 19—21.
gis, comes Baß. T. 7—9.	Nachsatz: T. 21—24. dis-eis-fis.
Nachsatz: T. 9—11 (gis)-H-dis.	dis, dux Sopran. T. 24—26.
gis, comes Tenor. T. 11—13.	H, comes Baß. T. 26—28.
Nachsatz: T. 13—15 (gis)-E-cis.	Nachsatz: T. 28—32. dis-h-gis.

III. Teil:

gis, dux Tenor. T. 32—34.
Nachsatz: T. 34—37 (dis)-H-E-cis.
cis, dux Sopran. T. 37—39.
Nachsatz (cis)-gis.

Thematische Bewertung: 8mal gis, 2mal cis, 1mal dis, 1mal H.
4 Durchführungen.

Den 8 Durchführungen auf der Tonika gis stehen 4 Durchführungen in entsprechender Bewertung auf den übrigen Haupttönen gegenüber. Die Nachsätze enthalten kadenzierende Tonfolgen in sequenzenartiger Anordnung, die naturgemäß auch harmonisch-proportional dem Werke eingeordnet sind.

Dem 5maligen gis in der Exposition folgen 5 Themeneinsätze im II. Teile. Aus der breiten gis-Anlage des I. Teiles steigt Bach zunächst in die Tiefe, um von dem Tone cis aus eine grandiose Höhenentfaltuug einzuleiten. Der Weg führt ihn, entsprechend dem früher dargelegten Bewegungsprinzip, über gis in scharf ausgeprägter diatonischer Linie dis-eis-fis nach der Dominante dis, der sich das kräftig auslebende H angliedert. In linear absteigender Motivfolge kehrt er dann wieder zurück zur schönen Resignation des Themas im Grundtone gis.

Wie man aus den vorausgehenden Gruppen I—IV ersieht, gewinnt die figürliche Zeichnung durch die Diatonik an thematischer Ausdrucksfähigkeit und wirkt damit anregend auf die figurale Charakteristik. Ihr ist aber auch das besondere Vermögen eigen, den thematischen Bau zusammenzuhalten. Wir haben diese Seite der Diatonik wohl auch schon bei den vorausgehenden Gruppen berührt, indem wir darauf hinwiesen, daß die diatonisch-bedeutsame Folge sich in die kadenzierende

Wirkung der abschließenden Wendung verflüchtet, also sich verbindet mit dem Schlußstein des thematischen Baues. In Gruppe V aber, wo die Diatonik vollständig aufgeht in der figürlichen Charakteristik und der diatonische Akzent zurücktritt zum Zweck einer figürlichen Entfaltung, ist es wohl am Platze, auf jenen zarten, unsichtbaren Faden aufmerksam zu machen, der die figurale Entfaltung in den nötigen formellen Grenzen hält und auf diese Weise für thematische Geschlossenheit sorgt.

V. **Die diatonisch-lineare Folge ist verwebt in die figürliche Charakteristik:** Fuge in Es, E, As, A.

Fuge in Esdur:



Trotzdem das Thema mit keckem Sprung sich zur Dominante aufschwingt und auf luftiger Höhe jubelnd trilliert, so ersieht man doch aus der ganzen Anlage, wie sich durch die figürliche Zeichnung wie ein sicherer Pfad die Diatonik windet und im b das Thema beendet. Als Neuling schließt sich dem Thema die figürliche Verknüpfung an, die im weiteren Verlauf der Fuge zum Ausbau der Nachsätze dient und ganz wesentlich mit dazu beiträgt, den Grundgedanken zu illustrieren.

Wir geben die Teilzeichnung:

I. Teil:	Es dux, 1—2.	II. Teil:	c comes, 17—19.
	Es comes, 3—4.		c dux, 20—22.
	Es dux, 6—7.		Es comes, 26—27.
	Es comes, 11—12.		As comes, 29—30.
	Nachsatz: —17.		Nachsatz: —33.

Coda: 34—37.

Der in der Coda auftretende thematische Gedanke steht außerhalb der Teilwirkung und dient in seinen modulatorischen Wendungen zur Kräftigung der Schlußfolge.

Harmonische Bewertung: 5mal Es, 2mal c, 1mal As.
3 D.

Fuge in E dur:



Die thematische Charakteristik ist in ihrer diatonischen Entwicklung in den figuralen Ausklang auf E verwebt.

Der anlautende Rhythmus des Themas veranlaßt eine konstante Sechzehntelbewegung im Kontrapunkt, die durch den comes in eine sekundäre Stellung gedrängt wird. Was sich sonst noch an rhythmisch-gegensätzlichen Werten gegenüber dem Sechzehntelgleichlaut entwickelt, sind stilistische Motive, die den Zweck haben, das Satzbild lebendig zu erhalten.

I. Teil:	E dux. T. 1—2.	II. Teil:	cis. T. 16—17.
	H comes. T. 2—3.		Nachsatz: T. 17—19.
	E dux. T. 3—5.		E dux. T. 19—20.
	Nachsatz: T. 5—6.		E dux. T. 21—22.
	E dux. T. 6—9.		Nachsatz: T. 22—25.
	H comes. T. 9—10.		E dux. T. 25—27.
	Nachsatz: T. 11—15.		Nachsatz: T. 27—29.

Fuge in As dur:



Das Thema erscheint schlechthin als eine einfache akkordliche Folge, und doch gibt das lineare Element der Anlage ein charakteristisches Gepräge, das im darauffolgenden Kontrapunkt seine melodische Ergänzung erfährt. So unschuldig das Thema an sich aussieht, so viel weiß es doch zu sagen. Es beeinflußt nicht nur die Reihe der Durchführungen in den mannigfachsten Varianten, sondern nimmt auch lebhaften Anteil an der Ausgestaltung der Nachsätze. Der Kontrapunkt gibt dabei den einheitlich durchziehenden Faden. Der thematischen Vielgestaltigkeit steht also ein stilistisch-kontrapunktisches Gleichmaß gegen-

über. Da das Thema in seinen Variierungen den Charakter modulatorischer Wendungen annimmt, so können wir die Anlage nur nach den thematischen Stützpunkten durchführen:

I. Teil:		II. Teil:		III. Teil:	
As,	T. 1;	f,	T. 13;	As,	T. 27;
As,	T. 5;	b,	T. 17;	c,	T. 28;
As,	T. 10;	f,	T. 18;	Es,	T. 29;
Es,	T. 2;	Es,	T. 23;	As,	T. 37.
Es,	T. 6.	As,	T. 24.		

Harmonische Bewertung: 6mal As, 4mal Es, 2mal f, 1mal c, 1mal b.

Fuge in A dur:



Es liegt ganz im Wesen des $\frac{9}{8}$-Rhythmus, daß die Triolenbewegung in ihrer diatonisch-linearen Entwicklung sich wie ein weiches, sanftes Entschweben gibt und in diesem so lange verharrt, bis eine schön geglättete Kadenz einen periodischen Abschluß bringt. Wo aber die kadenzierende Grundfolge sich beispielsweise dem thematischen Charakter anschließt, da entwickelt sich auch die Themenanlage zu breiter Geschlossenheit (Fis, T. 13—16; E, T. 16—22).

Die gleiche Entwicklung vollzieht sich auch im II. Teile, nur unter anderer harmonischer Disponierung. Und wenn wir die stimmliche Anordnung verfolgen, so erkennen wir die von Bach nicht unbeabsichtigte Wirkung, proportinal dem I. Teile die Themen in der Unterstimme auf D (T. 33) und cis (T. 39) zu entfalten.

Wie bei allen übrigen Fugen, so tritt auch hier die sorgfältige Bewertung des Harmonischen in den Vordergrund. Bach unterscheidet dabei streng zwischen dominantischen und mediantischen Werten, aber nicht im Sinne harmonischer Bewertungen, sondern im Sinne thematischen Auslebens, also ganz dem Charakter des Themas entsprechend. Wir achten darum auf die räumliche Begrenzung desselben und kommen dabei zu folgenden Resultaten:

I. Teil: A, 12 Takte mit anschließender Kadenz (T. 1—12).
fis, 4 Takte mit anschließender Kadenz (T. 13—16).
E, 6 Takte mit überleitendem Nachsatz (T. 17—22).

II. Teil: A, 4 Takte mit Kadenz (T. 23—26).
E, 6 Takte mit überleitendem motivischem Nachsatz (T. 27—32).
D, 6 Takte mit überleitendem motivischem Nachsatz (T. 33—38).
Cis, 4 Takte mit Kadenz.

III. Teil: A, 12 Takte motivische Ausklänge mit Berücksichtigung der Unterdominante.
Auf die thematische Entfaltung im Grundtone A kommen demnach 12 Takte, in den beiden Dominanten E und D je 6 Takte, in den Medianten fis und cis je 4 Takte.

Die thematische Vielgestaltigkeit, wie sie auf Grund der linearen Anlagen in den vorausgehenden Darlegungen durchgeführt worden ist, hat wohl zur Genüge gezeigt, daß bei Bach vor allem zwei Kräfte musikalischen Denkens und Fühlens in Betracht kommen:

die durchaus kritische Bewertung der Themenanlage und die aus der kritischen Bewertung derselben hervorgehende harmonische Disponierung.

Die kritische Bewertung aber erfolgt durchgehend auf der Basis der Diatonik. Wir haben demgemäß fünf Gruppen von Fugenthemen unterschieden, wobei jedes Thema ein bestimmtes Spezifikum aufweist, in welchem sich die Schärfe der Charakteristik offenbart.

Im weiteren gehören dazu die Untersuchungen über die Variationsfähigkeit der Themen, die ganz wesentlich zu formellen Erweiterungen der Fugenanlagen beitragen, sowie die Untersuchungen über das Kombinationsvermögen derselben im Rahmen der Vorder- und Nachsatzwirkung, um den Gedanken zu vertiefen.

Die aus der kritischen Bewertung hervorgehende harmonische Disponierung ordnet zunächst die thematische Entfaltung nach ihrer harmonischen Grundwirkung und verbindet dabei den harmonisch wirksamen Effekt mit der sorgfältigen Bewertung harmonisch bedeutsamer Töne im Bereiche der Diatonik.

Daraus geht weiter jene architektonische Wohlabgewogenheit hervor, welche die Grundlage für die thematisch wie stilistisch freie Behandlung der kompositorischen Seite bildet.

Aus der Tiefe der kritischen Bewertung entspringen ferner die feinsinnigen Zeichnungen harmonisch zurücktretender Nebentöne, das sorgfältige Abwägen der Steigerungsmomente, sowie die reiche Gliederung der Nachsätze.

Das „Wohltemperierte Klavier" bildet darum ein Exempelbuch für alle Zeiten, dem wir das Signum geben können: Dem genialen Gedanken eine lebendig gliedernde Form auf der Basis der Diatonik.

Bach und die französische Klaviermusik.

Von Wanda Landowska (Paris).

Es ist nicht leicht ein vollständiges Verzeichnis derjenigen französischen Werke zu liefern, die Bach bekannt gewesen sind. Aus Mizlers „Musikalischer Bibliothek" wissen wir, daß Bach schon als Schüler in Lüneburg Gelegenheit gefunden hatte, sich mit französischem Geschmacke bekannt zu machen, indem er häufig der musikalischen Gesellschaft des Fürsten von Celle, die größtenteils aus Franzosen bestand, zuhörte. In den Handschriftensammlungen Bachscher Schüler finden sich zahlreiche Abschriften von Stücken des Louis Marchand, Clérambault, Corrette, Dandrieu, Nicolas le Bègue, d'Anglebert und anderen, die Bach zweifellos gekannt hat. In seinem schönen Buche »L'Esthétique de Bach« widmet André Pirro (S. 420—440) ein langes Kapitel den Komponisten und Virtuosen, die der große Kantor kennen konnte oder mußte. Und wenn Voltaire in seinen »Artistes célèbres du temps de Louis XIV.« nach Aufzählung von einigen zwanzig Malern kaum vier französische Musiker für erwähnenswert hält (Lulli, Colasse, Campra und Destouches), so hat Sebastian Bach ihrer bedeutend mehr gekannt. Auch die Musik von Lully war ihm nicht fremd, und ihr verdankt er seine ausgesprochene Vorliebe für die französischen Ouverturen, für die sich damals allerdings ganz Deutschland, voran Telemann und Mattheson, begeisterte. Wir finden bei Bach Probestücke dieser Art in der Partita h moll, in den Goldbergschen Variationen, wo die Stücke überall Ouverturen betitelt sind. Durch Gerber

wissen wir, daß Johann Sebastian von Bewunderung für François Couperin — den Großen — durchdrungen war und ihn allen seinen Schülern empfahl. Obwohl Forkel und andere Couperins Ideen später als seicht und kraftlos aburteilten, enthielten seine Stücke doch zu viel Reiz, Noblesse und Anmut, zu viel melodische Schönheiten und harmonische Raffiniertheiten, als daß der Verfasser des „Wohltemperierten Klaviers" nicht davon entzückt gewesen sein sollte, abgesehen davon, daß ihn doch auch wohl die zahllosen Geheimnisse interessierten, die der Claveciniſt Ludwigs XIV. seinem Instrument abgelauscht hatte.

Es ist vielfach wiederholt worden, Bach hätte den Gebrauch der „Händekreuzung" von den italienischen Clavecinisten übernommen. Nun gibt es aber zwei Arten von Händekreuzungen. Bei den Italienern ist es einfach ein äußerlicher technischer Effekt: während des Spieles die eine Hand die gefährlichsten Sprünge auf der oberen Klaviatur unternehmen zu lassen, was mit etwas gediegener Sauberkeit und Glanz auch auf unserem modernen Flügel ausgeführt werden kann. Bei den Franzosen hingegen spielen die Hände auf beiden Klaviaturen in derselben Höhe, was auf einem Instrumente mit einer einzigen Tastatur beinahe unausführbar ist. Diese letztere Spielart bezweckte keineswegs das Hervortreten irgendwelcher Virtuosität, sondern nur gewisse Klangeffekte durch enge Ineinanderverschlingung der Stimmen hervorbringen. Bach nun suchte selten Zuflucht zu Händekreuzungen nach italienischer Manier. Eine Ausnahme findet sich in den Goldbergschen Variationen, wo aber auch nur einige italienisch, die übrigen dagegen in französischem Geschmacke gehalten sind. Die sogenannten „Papillon-Variationen", die Phantasie cmoll, die Sinfonia hmoll, die Fuge in Fdur im I. Bande des Wohltemperierten Klaviers, die Fuge in Adur im II. Bande, das Präludium dmoll in demselben Bande und das Präludium Gdur im ersten liefern schlagende Beweise Couperinscher Schreibweise für gekreuzte Klaviaturen. Was die Gigue der ersten Partita (1. Teil der Klavierübungen) anbelangt, die zwar äußerlich angesichts der großen Seitensprünge der linken Hand

auf der oberen Klaviatur einige Verwandtschaft mit dem italienischen Genre aufweist, so ist ihr Charakter trotzdem französisch, da die Kreuzung hier nicht als „Blendwerk" inmitten des Stückes vorkommt, sondern von Anfang an bis zum Schluß einen interessanten Klangeffekt zum Zweck hat. Derartiges findet sich häufig bei Couperin, z. B. in den »Bagatelles« und dem »Tic-Toc-Choc ou les Maillotins«.

Was Bach an den Werken der französischen Claveciniſten ganz besonders reizen mußte, ist der süße und geheimnisvolle, durch eine summende Eintönigkeit genährte Wollaut, etwa in Stücken wie »L'Angélique«, »Les Sylvains«», »Les Amusemens«, deren köstlicher Charakter bei Bach lediglich in einigen seiner Präludien, aber auch in etlichen Tänzen, meistens in Couranten, wiederzufinden ist[1]).

Das Thema der Fuge in As dur aus dem Wohltemperierten Klavier (II. Band) ist beinahe identisch mit demjenigen der Allemande aus dem ersten der Concerts royaux von Couperin:



In der ersten englischen Suite in A dur bietet das Präludium eine Variation der absteigenden Hexachorde, die man bei Marchand (la Vénitienne), bei Dieupart (Gigue) und bei le Roux (Gigue) wiederfindet[2]). In derselben Suite stoßen wir auf eine Courante avec deux doubles, und in der Suite in a moll sehen wir eine »Sarabande et les Agré-

1) Vergleiche die Courante aus der Partita in B dur mit dem »Moucheron« von François Couperin. Man findet diesen Zug auch in den »Grounds« von H. Purcell, aber ich glaube nicht, daß Bach diese gekannt hat.

2) A. Pirro führt in seinem Werke »L'éstétique de Jean Sébastian Bach« (1907) diese vier musikalischen Beispiele an (S. 430).

mens de la même Sarabande«, d. h. Lieblingsformen des François Couperin. Nicht allein sind die Titel den Franzosen entlehnt, auch Form und Zuschnitt sind französisch. Im ersten Buche der Couperinschen »Pièces« lesen wir »Courante et le dessus plus orné sans changer la Basse«, und weiter »Gavotte et les ornemens pour diversifier la Gavotte précedente sans changer de Basse«. Genau so verfuhr Bach in den oben angeführten Stücken.

Ein Leichtes wäre es, andere derartige Wendungen bei Bach aufzuweisen, die auf eine Verwandtschaft mit dem Clavicinisten Ludwigs XIV. deuten. Die von Bach verfaßten Abschriften der Klavierstücke von Dieupart und des »Livre d'Orgue« von Nicolas de Grigny, Organist zu Reims, beweisen hinlänglich, daß er mit diesen Werken innig vertraut war. In der „Kunst der Fuge" wird der Kontrapunkt 6 von der Bemerkung begleitet »in Style Francese«. In anderen Stücken, wo es keine Anweisung gibt, verrät wenigstens der allgemeine Charakter zur genüge, daß sie ein und derselben Familie angehören, und zwar ist die Fuge in Ddur aus dem Wohltemperierten Klavier (I. Band) eine typische Ouverture, ebenso das Präludium gmoll (II. Band). Die Präludien Fisdur und Asdur (II) gehören insofern dem »Style francese« an, als sie den den Franzosen eigenen »Style pointé« ausprägen. Diese Feststellung ist für die Ausführung der genannten Stücke von großer Wichtigkeit. In Frankreich hatte man eine ganz aparte Art, die »Notes pointées« zu spielen, indem man sie über ihren Dauerwert verlängerte und die folgende kurze Note bis auf ein Minimum reduzierte. Die modernen Pianisten haben aber gerade eine Neigung zum Verlängern dieser kurzen Note. Wenn ich nicht irre, empfiehlt Ferruccio Busoni in seiner Ausgabe des ersten Bandes des Wohltemperierten Klaviers geradezu, die Note, die der Note pointée folgt, nicht zu schnell zu spielen. Man muß nicht glauben, dies sei ein belangloses Detail, denn von dieser Art zu kadenzieren hängt der Charakter des Stückes ab. Wenn man die der Note pointée folgende Note nachläßt, verweichlicht man das Stück, gibt ihm das Gepräge einer

Schwerfälligkeit, einer deplazierten Tiefe, und entzieht ihm das hochmütig Schneidende, die schallende Pracht, die das eigentliche Wesen der französischen Ouverture und des Style francese bildete; Couperin legt auf diesen Tonfall besonderen Nachdruck, und somit hat die Ausführung von dem vorgeschriebenen Notenwerte abzuweichen. Er sagt: »L'usage nous a asservis et nous continuons ... Mesure definit la quantité et l'égalité et Cadence est proprement l'esprit et l'âme qu'il y faut joindre« [Die Sitte hat uns daran gewöhnt und wir bleiben darauf bestehen: Takt bedeutet Quantität und Gleichheit — aber der Tonfall enthält eigentlich den Geist und die Seele, die man damit vereinigen muß [1])]. Und oft selbst dort, wo die Noten gleichwertig bezeichnet sind, pointierte man sie ein klein wenig, wie aus der Anweisung zur Allemande »La Laborieuse« von Couperin zu ersehen ist. Bei der Bewunderung, die die großen deutschen Musiker der französischen Musik und ihrer Ausführung entgegenbrachten, wäre es verwunderlich, wenn Bach sich das Genre pointé und dessen Schriftart angeeignet, aber dafür einen Vortrag zugelassen hätte, der für eine rundweg entgegengesetzte Ausdrucksweise eintritt.

Bach eignete sich bekanntlich auch die französischen Ornamente an. Eine Zeitlang galt es als Beweis eines besseren Geschmacks, die Verzierungen alter Musik lächerlich zu machen. Wahrscheinlich war es leichter sie zu verspotten als auszuführen. Man wollte uns weismachen, daß diese Verzierungen nur eine unvermeidliche Folge des dünnen Klanges des Clavecins wären. Glücklicherweise sind wir über diese Ansichten hinweg und wissen, daß in der Clavecinschrift die Verzierungen oft zum unersetzbaren Ausdrucksmittel wurden und selbst dort, wo sie nur der Verschönerung galten, von äußerster Wichtigkeit waren. Der schönste musikalische Gedanke, der ungeschminkt und ohne Schönheitspflästerchen zu erscheinen wagte, war in den Augen der Herren vom 18. Jahrhundert trockenes Brot, leidige Kost für Gefangene. Es war dies eben eine Kunst, eine

[1]) Fr. Couperin, »L'Art de toucher le clavecin.« Paris 1717.

große Kunst, die hauptsächlich darin bestand, das Maß nicht zu überschreiten und durch überflüssigen Zierrat die Zeichnung nicht zu überbürden. Ein schöner Gedanke in den plumpen Händen eines Ungeschickten, der mit den Verzierungen nicht umzugehen wußte, wurde häßlich befunden im Sinne der Worte, die Diderot einmal sprach: „Schaue diese schöne Frau in ihrem Morgenkleide an ... in einem Moment wird ihre geschmacklose Toilette alles verderben.“

In dieser Beziehung waren die Franzosen unvergleichlich. Eine Menge verschiedener Verzierungen stand ihnen zu Gebote, die sie mit Fleiß und Lust ausübten. Es scheint, daß schon im 17. Jahrhundert Einwendungen seitens deutscher Kritiker hinsichtlich der französischen Ornamentik gemacht wurden, denn wir lesen in der Vorrede von Georg Muffat: „Diejenigen, welche mit Unbescheidenheit die Ornamente und Verzierungen der Franzosen verrufen, haben wahrlich diesen Gegenstand nicht genug aufmerksam geprüft. Sie haben sicherlich nie wahre Schüler des seligen Herrn Lully gehört, sondern bloße Nachäffer.“ Aber im 18. Jahrhundert wurden die französischen Ornamente in Deutschland sehr hoch gehalten. Im folgenden Jahrhundert wiederum beginnen die Vorurteile von neuem, und Forkel erzählt, Bach hätte eine gewisse Herablassung der Verzierungsgewohnheit gegenüber gezeigt; sein Irrtum wäre aber von kurzer Dauer gewesen und bald sei er zu einem reineren Geschmack, zu der Natur usw. zurückkehrt. Die Mehrzahl der Bachbiograpben haben Forkels Anschauung aufgenommen und geraten in Entzücken über Bachs Enthaltsamkeit in der Ornamentik. An anderer Stelle [1]) ist bereits nachgewiesen worden, daß dieser Irrtum auf optischen Täuschungen beruhte, weil Bach die Ornamente nicht mit den üblichen Abkürzungen sondern in Noten auszuschreiben pflegte. In den 49 Takten des Andante des Italienischen Konzerts hätte jenen zufolge Bach nur 16 Verzierungen vorgezeichnet: 14 durch Merkzeichen und 2 in kleinen Noten. Allein die richtige Zahl übersteigt 150.

---

[1]) Wanda Landowska, Musique ancienne. Paris, Mercure de France, 1909. S. 185—191.

Mit dem französischen Verzierungswesen war er sehr vertraut, insbesondere mit der Ornamentik von Couperin, und es ist wohl bekannt, daß er eigenhändig die Ornamententafel von Dieupart kopiert hat.

In dem Ornamentenverzeichnis, das uns Johann Sebastian im Klavierbüchlein von Wilhelm Friedemann hinterlassen, finden wir folgende Verzierungen:

a) Trillo ~. Dieses Zeichen gehört ausschließlich den Franzosen (Couperin, Chambonnières, D'Anglebert, Le Bègue, Dieupart, Rameau). Die Italiener bedienten sich des t. Zuweilen gebraucht Bach das italienische Zeichen, auch kommt manchmal ein tr, t~ oder tr~ vor. Bei Couperin bedeutet dieses letzte ein andauerndes »Tremblement«.

b) Mordant ~. Die Franzosen nannten es »pincé«. Bach gebraucht das nämliche Zeichen wie Couperin, während D'Anglebert, Rameau und Dieupart es anders notieren ' und Kuhnau //.

c) Trillo und Mordant ~. Es ist das eine Zusammensetzung der beiden vorigen, die wir, anders bezeichnet, bei Couperin und Dieupart wiederfinden.

d) Cadence ~. Dasselbe Zeichen führt bei Couperin und Rameau den Namen »double«.

e) Double cadence ~ ~. Diese Zeichen nebst Realisierung hat Bach D'Anglebert entlehnt, mit einer bloßen Namensänderung (bei D'Anglebert »cadence»). Weder Rameau noch Dieupart bedienten sich seiner, und man muß es nicht verwechseln mit der »double cadence« bei Rameau, die dem »Trillo« und »Mordant« von Bach entspricht.

f) Double cadence mit Mordant ~ oder ~. Zusammengesetzte Verzierung.

g) Accent steigend ' und Accent fallend '. Bei den Franzosen »port de voix« genannt. Bei Dieupart wird dieses Zeichen verkehrt markiert '. Bach hat es somit von D'Anglebert nehmen müssen, wo wir dasselbe Zeichen wiederfinden. Auch Rameau hat es sich angeeignet. Couperin gebraucht hier eine Note, die er mit der Hauptnote verbindet.

h) Accent mit Mordant ‘𝅘𝅥. Eine sehr geläufige Kombination der französischen Claveciniften.

i) Accent mit Trillo ‘𝅘𝅥 oder 𝅘𝅥. Das zweite Zeichen findet man bei D'Anglebert und Rameau unter dem Namen »tremblement appuyé« mit derselben Ausführung.

Diesen unvollständigen Verzierungen kann man noch hinzufügen:

k) Nachschlag 𝅘𝅥_ oder 𝅘𝅥𝅘𝅥. Dieses Zeichen ist auch bei Couperin zu finden für dieselbe Ausführung unter dem Namen „Akzent", der aber nicht mit dem „Akzent" von Bach zu verwechseln ist. Bachs Freund Walther nennt den Nachschlag „Aspiration" und gibt ihm die Zeichen ^ und ᵛ. Aber auch hier darf man die „Aspiration" von Walther mit derjenigen Couperins nicht verwechseln.

l) Schleifer ⁓𝅘𝅥, ⁄. Dieses letzte Zeichen wird von den Franzosen als »tierce coulée« gebraucht.

m) Arpeggio oder werden von Chambonnières und Couperin angewendet, während D'Anglebert, Rameau und Dieupart sich entweder eines wagerechten — oder eines schrägen / Striches bedienen.

Ich will nicht länger bei der Ausführung dieser Ornamente verweilen, da das Bach-Jahrbuch im vorigen Jahre die sehr gründlich ausgeführte Studie von Edw. Dannreuther über den Gegenstand gebracht hat. Eines einzigen von ihm außer Auge gelassenen Ornamentes glaube ich aber hier erwähnen zu müssen, weil es französischer Abstammung ist, nämlich der »Suspension« ○. Bach bediente sich niemals dieses Zeichens, sondern gab seine Ausführung in Noten an. Folgendes Beispiel aus dem Italienischen Konzert (Andante) wird genügen:



Was Bach weiterhin mit den Franzosen gemein hat, ist, daß er alle seine Verzierungen vorschreibt, ohne das Geringste der Willkür des Ausführers zu überlassen, wie es die Italiener zu tun pflegten. Er übertrifft sogar an Genauigkeit die französischen Komponisten, und zwecks Erleichterung der Ausführung gibt er die Mehrzahl davon in Noten, was ihm den berühmten Vorwurf Scheibes zuzog.

Dem Beispiele der Claveciniſten folgend gebrauchte Bach niemals die „Bebung", dieses wesentliche Ornament des Klavichords, das auf dem Clavecin nicht möglich ist. Es scheint also, daß sich der Verfasser der Klavierübungen gar wenig aus den Hilfsquellen des Klavichords gemacht hat.

Es seien noch einige Beobachtungen über den Trillo formuliert, da ich hierin nicht immer mit Dannreuther übereinstimme.

Wie wir wissen, begannen die Italiener den Triller hauptsächlich mit der wesentlichen Note, die Franzosen hingegen mit der oberen Nebennote. Es ist somit klar, daß Bach, da er sich die französische Verzierungsweise angeeignet hatte, auch den Triller im französischen Genre ausgeführt wissen wollte. Diese Voraussetzung wird durch die Verzierungstabelle von Bach selbst bestätigt:



Indessen erwähnt nun der Verfasser der »Musical ornamentation« einige Fälle, wo man den Triller mit der Hauptnote beginnen soll, und zwar: a) wenn der Triller am Anfang steht, oder b) wenn der Triller nach einer Staccatonote oder nach einer Pause beginnt. Es bleibt uns aber unbekannt, worauf er diese Einschränkungrn stützt, da Bach selber nie etwas darüber geäußert hat. Es ist im Gegenteil vielfach zu beweisen, daß Triller am Anfange eine geläufige Sache in französischen Stücken sind:



Obige Beispiele stammen von Couperin, der in seinen Vorreden erklärt, „auf welcher Note auch ein Triller bezeichnet sein mag, stets ist er auf einem oder einem halben Ton darüber zu beginnen“. Und noch überzeugender ist folgendes Beispiel:



Hier ist die erste Note als »appogiatura« gedacht, d. h. nicht nur beginnt das Stück mit einer Obernote, sondern sie wird dazu noch mit Nachdruck versehen. Selbstverständlich fehlen Beispiele nicht, wo das Trillo, mit der oberen Note begonnen, einem Staccato folgt:



Die anderen Einschränkungen: c) Wenn die Wiederholung einer Note thematisch ist, d) wenn die Melodie springt, und

somit der Triller den Teil eines charakteristisches Intervalles bildet, e) wenn die Baßbewegung durch Anfang des Trillers mit dem Hilfston geschwächt würde, — allen diesen Einschränkungen gebricht es an zureichender Begründung; sie drohen nur Konfusion und unnütze Schwierigkeiten hereinzubringen. Ist es überhaupt denkbar, daß Bach, der dem Beispiele der Franzosen folgend mit der größten Sorgfalt seine Schrift überwachte, ohne das Geringste „der Willkür des Ausführenden zu überlassen“, der selbst in der höchsten Begeisterung nicht vergißt, die Ausführbarkeit seiner Stücke im Auge zu behalten, um seine Spieler zu ebenso peinlicher Genauigkeit zu zwingen, ist es denkbar, daß, nachdem er uns selbst seine Ausführung des Trillers gegeben hat, er gleichzeitig fünf Ausnahmen geschaffen haben sollte, die er eifersüchtig vor uns verborgen hielte? Somit ständen wir jedesmal, wo wir auf ein ∼ oder t oder tr oder *tr*∼∼ stießen, einige Augenblicke verblüfft, um erst zu prüfen, ob nicht gerade hier einer von den fünf, kraft eines eingebildeten Gesetzes prohibierten Fälle vorliege? Ein Triller hätte dann aufgehört ein »Agrément« zu sein, er wäre fortan ein Fallstrick, ein Hinterhalt. So grausam kann Bach nicht gewesen sein.

Bekannt ist, daß die französische Tanzmusik merkliche Spuren bei Bach hinterlassen. Interessant ist es zu beobachten, daß er, der eine gewisse Schwäche für italienische Titel hegt, fast überall, wo ein Tanz vorkommt, sich französischer Worte bedient. Neben einer Fantasia, einem Capriccio, Concerto, Praeludium stehen Namen wie: courante, courante avec double, sarabande, les agrémens de la même, gavotte, musette, passepied, bourrée, menuet, air, allemande, anglaise, loure, gigue, rondeau, polonaise, sarabande simple, sarabande double. Auch der Haupttitel der Tanzserien lautet französisch »Suite pour le clavessin de Mons. Bach« oder »par J. S. Bach«. Die Worte prélude, caprice, fantaisie stehen hier anstatt italienischer Ausdrücke. Schüler Bachs waren es, wie man sagt, die eine Serie seiner Tanzstücke die „französischen“ benannten, weil sie besonders fein und graziös waren. Die »Suites anglaises«, die man

einer Legende zufolge, nach der sie für einen reichen Engländer geschrieben sein sollen, so benannt hatte, sind zwar gewichtiger und imposanter, aber nicht weniger mit französischen Tänzen verwandt als die anderen. Dasselbe oder noch mehr gilt auch von den Partiten, wo wir echte, typische Ouverturen finden, z. B. die Sinfonie (Grave) in der Partita cmoll, von denen zu schweigen, wo der Titel allein den Charakter bezeichnet. Alles dies sind Werke französischen Ursprungs, durch die Pracht des Bachschen Genius zur höchsten Blüte entfaltet.

Sebastian Bachs Kirchenkantatentexte.

Vorgetragen in der Mitglieder-Versammlung
der Neuen Bachgesellschaft gelegentlich des fünften deutschen Bachfestes
in Duisburg.

Von Rudolf Wustmann (Bühlau b. Dresden).

Sebastian Bachs Kirchenkantaten-Texte sind zum größten Teil neueres deutsches Dichterwort, und wissenschaftliche Äußerungen über solches erwartet man in erster Linie von einem Zugehörigen zur deutschen Philologie. Die Tätigkeit des Philologen ist zweierlei: kritisch und hermeneutisch. Er hat bei verdächtiger oder auseinandergehender Überlieferung mit allen Mitteln der Kritik womöglich den echten Text festzustellen, und mit Hilfe der Hermeneutik hat er den Gehalt des Textes zu ermitteln.

Die kritische Arbeit der Feststellung des Wortlautes von Bachs Texten[1]) ist bei der Vollendung der großen Ausgabe der alten Bachgesellschaft nicht durchaus befriedigend gelöst worden. Als es z. B. Philipp Spitta glückte, in der Leipziger Dichterin Marianne von Ziegler die Verfasserin einer Reihe Bachscher Kirchenkantaten-Texte zu entdecken, konnte er zugleich mehrere Textfehler nachweisen, die sich bei diesen Kantaten in die Ausgabe der alten Bachgesellschaft eingeschlichen hatten. Da war z. B. Stimmen gedruckt statt Sinnen, du statt dich usw. Aber auch die Ausgaben der Neuen Bachgesellschaft ließen anfangs nach dieser Richtung hin zu wünschen übrig, wie durch eine Rezension Friedrich

---

[1]) Vgl. zum folgenden die am Schluß dieses Jahrbuchs im Bericht über die Mitgliederversammlung (Punkt 5) mitgeteilten Leitsätze.

Spittas im Novemberheft 1902 der „Monatschr. f. Gottesdienst und kirchl. Kunst" gezeigt wurde.

Lassen Sie mich Ihnen dazu gleich ein kleines neues Beispiel aus einer auf unserem Duisburger Feste vernommenen Kantate geben. Die Baßarie von ‚Schauet doch und sehet' beginnt „Dein Wetter zog sich auf von weitem": so ist in der Ausgabe der Bachgesellschaft gedruckt und so bietet es unser Programmtext. Wäre diese Form richtig, so fiele dem Textdichter der schlechte Reim weitem: bereiten zur Last. Der Germanist erinnert sich aber hier, daß früher nicht selten auch im Reime die Form von weiten bezeugt ist, die man als Weiterlebsel des mittelhochdeutschen adverbialen witen (vgl. oben, unten) auffaßt. Goethe läßt den Famulus Wagner sagen:

Ach! wenn man so in sein Museum gebannt ist
Und sieht die Welt kaum einen Feiertag,
Kaum durch ein Fernglas, nur von weiten,
Wie soll man sie durch Überredung leiten?

Und auf Frau Marthes Andeutung von dem einsamen Lebensende des Hagestolzes geht das Gespräch weiter:

Mephistopheles: Mit Grausen seh ich das von weiten!
Marthe: Drum, werter Herr, beratet euch in Zeiten!

Was Goethe recht ist, ist Bach billig, und was die Schauspieler sprechen dürfen, können unsere Sänger singen. In der Tat findet sich in der Originalhandschrift der Kantatenstelle eine alte Abkürzung, über die mir Herr Professor Kopfermann auf meine Anfrage die Güte hatte mitzuteilen: „Jedenfalls kann man eher ‚weiten' als ‚weitem' darin sehen". Also: dein Wetter zog sich auf von weiten.

Es bedarf hierfür keiner weiteren Beispiele; Sie stimmen gewiß schon in unseren ersten Grundsatz mit ein: der Wortlaut muß nach den Quellen festgestellt werden. Nach den Quellen. Es handelt sich wirklich manchmal um eine doppelte Quelle: den vom Dichter geschaffenen Wortlaut und einen etwas anderen in der Komposition. Bach folgt manchmal einer Textform seines Jahrhunderts, die von dem Ori-

ginaltext abweicht. Die dritte Zeile des ambrosianischen Adventhymnus Miretur omne saeculum hat Luther übersetzt: ‚daß sich wunder alle Welt'. Mit diesem Konjunktiv wußte schon das 17. Jahrhundert nichts mehr anzufangen und sang: ‚des sich wundert alle Welt', und so hat auch Bach gesungen und geschrieben. Wollen wir es mit ihm halten oder mit Luther oder wollen wir vielleicht Luther erneuern: ‚daß sich wundre alle Welt'?

Oft ist Bach auch — wie mancher andre neuere Komponist — absichtlich von seiner Vorlage abgewichen. Wir pflegen in solchen Fällen in der Komposition auch den neuen Wortlaut des Komponisten gelten zu lassen. Nun begegnen uns aber auch zweifelhafte Stellen, wo dieser neue Wortlaut dem Musiker nur durch Nachlässigkeit, nur aus Versehen in die Feder gekommen sein könnte; dann ist die Entscheidung für den kritischen Herausgeber nicht so einfach. Nach Philipp Spittas Ansicht würden die Kantaten der Frau von Ziegler auch dafür viele Beispiele enthalten; er meinte: „manche Abweichungen [des Bachschen Textes von dem Zieglerschen] sind von keiner Bedeutung: Bach wird sich an einigen Stellen verlesen oder verschrieben oder beim Komponieren die gelesenen Worte nicht mehr scharf in der Erinnerung gehabt haben"[1]. Und so trug Spitta kein Bedenken, für den nach seiner Meinung „ganz unverständlichen" Satz bei Bach[2] „Was mich getrost und freudig macht, daß mich mein Jesus nicht vergessen" auf Grund der älteren Fassung den Wortlaut zu verlangen: „Was mich getrost und freudig macht, ist, daß mich Jesus nicht vergessen". Spitta ist hier in der Wiederherstellung des Dichterwortes wohl zu weit gegangen. Der Bachsche Text ist volkstümlicher und bietet, wenn er natürlich gesprochen wird, keinen Anstoß. „Was mich getrost und freudig macht: daß mich mein Jesus nicht verlassen!" So gebraucht der durchschnittlich gebildete deutsche Bürger gerade diese Art Frage- und Antwortkonstruktion auch heute noch, und diese

[1]) Zur Musik. S. 114 f.

[2]) Im Rezitativ der Pfingstkantate ‚Also hat Gott die Welt geliebt'.

lebhafte, naive Form ist sanglicher als die schulgrammatisch vielleicht korrektere „. . . macht, ist, daß . . .“

Mit diesem Beispiel sind wir schon auf das Gebiet unseres zweiten Grundsatzes übergetreten: „Ohne dringende Not soll in den Texten nichts geändert werden“. Auch dieser Satz ist so selbstverständlich, daß er kaum einer weiteren Begründung bedarf; indessen möchte ich doch auf einige Punkte dabei noch besonders hinweisen.

Es ist — von wenigen ganz neuen, erfreulichen Ausnahmen abgesehen — immer noch üblich, mit Achselzucken von den geringen Texten zu reden, mit denen der musikalische Genius Bachs sich habe abgeben müssen. Diese Meinung hat sich besonders durch Spittas Bachwerk festgesetzt. Wenn man einige Seiten der Kantaten-Kapitel bei Spitta nur auf dessen Textbemerkungen hin durchliest, so hört das Bemängeln fast gar nicht auf. Von S. 181 bis S. 192 seines zweiten Bandes heißt es z. B.: „Der Text kommt der musikalischen Gestaltung nicht sonderlich entgegen“ . . . „Leider hat der Textdichter es wenig verstanden, die Sonntagsevangelien im Interesse der Musik auszulegen. Beidemale (1. u. 2. n. Tr.) ergeht er sich in lehrhaften Trivialitäten“ . . . „der Verfertiger der Texte konnte ihm nicht genügen“ . . . „der wortreiche Reimer der Texte“ . . . „Aus dem Texte konnte er wahrlich keine Begeisterung schöpfen.“ Von S. 248 bis S. 258 liest man: „Es ist schade, daß der Textdichter den tieferen Sinn des evangelischen Gleichnisses . . so ungenügend erfaßt hat . . Was Bach aus den trivialen Reimereien machte, hat natürlich Kopf und Fuß; tiefer erregen kann es nicht“ . . „Der Text zeigt, wie leider so oft bei Bachschen Kantaten, eine betrübende Unfähigkeit des Dichters, den Grundgedanken des Evangeliums zu erfassen und poetisch zu gestalten“ . . „Der Text ist recht ungeschickt entwickelt. Er nimmt zuerst Bezug auf die frühere Zerstörung durch Nebukadnezar, macht sodann einen linkischen Übergang auf die vorausgesagte Zerstörung durch Titus und zieht hieraus die Nutzanwendung auf das allen sündigen Menschen bevorstehende Strafgericht, unter welchem aber Jesus die Frommen liebreich

schützen wird. Indem nun durch die musikalische Ausführung auf den Anfang das Hauptgewicht fällt, kommt etwas schiefes und unklares in die poetische Haltung des Ganzen. Dies ist sehr zu beklagen."

Dieser letzte elegische Tadel bezieht sich auf unsere Festkantate ‚Schauet doch und sehet', und ich bitte Sie, sich deren ganzen Text noch einmal vergegenwärtigen zu wollen, um Spittas Urteil zu prüfen. Der Chor eröffnet:

> Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz, der mich troffen hat, denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht, am Tage seines grimmigen Zorns.

Ein Satz, der zwar den Klageliedern des Jeremias (1,12) entstammt und dort von dem durch Nebukadnezar zerstörten Jerusalem gesagt ist; aber bei Bach, im Gottesdienst des 10. Trinitatissonntages, wo in der Evangelienverlesung die Klage und Prophezeihung Christi vorangegangen ist, ist er sofort nur auf die zweite Zerstörung zu beziehen, durch die ein Zustand geschaffen worden ist, der, vom Standpunkte des Christen aus, bis zur Gegenwart angehalten hat. So steht Jerusalem gleichsam als klagende Witwe im ersten Satze vor uns, und so redet das folgende Rezitativ die klagende Stadt an:

> So klage du, zerstörte Gottesstadt, du armer Stein- und Aschenhaufen! Laß ganze Bäche Thränen laufen, weil dich betroffen hat ein unersetzlicher Verlust der allerhöchsten Huld, die du entbehren mußt durch deine Schuld. Du wurdest wie Gomorra zugerichtet, wiewohl nicht gar vernichtet. O besser! wärst du in Grund zerstört, als daß man Christi Feind[1]) jetzt in dir lästern hört. Du achtest Jesu Thränen nicht, so achte nun des Eifers Wasserwogen, die du selbst über dich gezogen, da Gott nach viel Geduld den Stab zum Urteil bricht.

An diese letzten Worte schließt sich eng die Arie:

> Dein Wetter zog sich auf von weiten, doch dessen Strahl bricht endlich ein und muß dir unerträglich sein: da überhäufte Sünden der Rache Blitz entzünden und dir den Untergang bereiten.

[1]) D. h. den Türken; die Vorstellung ist von Anfang an nicht eine historische oder gar literar-historische, sondern die christlich-kirchlich gegenwärtige der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Diese drei ersten (Jerusalem-) Stücke der Kantate bilden ein Ganzes, wobei weder der leiseste Gedanke an Nebukadnezar am Platze ist, noch von einem linkischen Übergang die Rede sein kann. — Und sie werden gegengewogen durch die drei Stücke der zweiten Hälfte, in denen die Anwendung auf die gegenwärtige sündige Menschheit unter Hinzufügung des christlichen Trostes gegeben wird: Rezitativ entspricht dem Rezitativ, Arie der Arie und Schlußchoral dem Eingangschor. Wie eine zweiteilige Predigt in der Mitte, so dreht sich Bachs Kantate in ihrer Achse mit Beginn des zweiten Rezitativs:

> Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein, es sei Jerusalem allein vor andern Sünden voll gewesen. Man kann bereits von euch dies Urteil lesen: weil ihr euch nicht bessert und täglich die Sünden vergrößert, so müsset ihr alle so schrecklich umkommen.

Diesen Gedanken läßt auch die Arie im Neben-(Mittel-)teil nochmals kurz anklingen, ihr Hauptteil aber ist christlichem Trost gewidmet:

> Doch Jesus will auch bei der Strafe der Frommen Schild und Beistand sein, er sammelt sie als seine Schafe, als seine Küchlein liebreich ein. Wenn Wetter der Rache die Sünder belohnen, hilft er, daß Fromme sicher wohnen.

Wunderbar fügt sich daran der Schlußchoral:

> O großer Gott der Treu, weil vor dir niemand gilt, als dein Sohn Jesus Christ, der deinen Zorn gestillt: so sieh doch an die Wunden sein, sein Marter, Angst und schwere Pein, um seinetwillen schone und nicht nach Sünden lohne.

Wo bleibt da das angeblich „schiefe und unklare der poetischen Haltung"? Es erscheint lediglich von Philipp Spittas zu literar-historischem Standpunkt aus. Auch bei den übrigen Bemängelungen Spittas scheint mir der Hauptgrund sein besonderer „ästhetischer" Standpunkt von etwa 1870 zu sein, der gern nach poetischen Vorstellungen trachtet, vor allem nach einem nach seinem Sinne poetisch geschlossenen Ganzen von romantischem Duft. Die Kantatentexte enthalten aber vor allem religiöse Betrachtung und Entwicklung, menschliche Not und christlichen Gewinn. Und von diesem Standpunkt

aus, auf den hin sie geschaffen wurden, sind sie viel besser als ihr Ruf. Je mehr wir das einsehen — und damit bewegen wir uns auf dem Felde des Hermeneuten —, desto weniger werden wir, entsprechend unserem zweiten Grundsatze, an den Texten geändert haben wollen.

Die Frage der Bewertung der Bachschen Kantaten-Texte hat es in erster Linie mit dem Gesamtwert zu tun — wovon wir eben ein Beispiel gehabt haben —; daneben kommt der Wert einzelner Bestandteile, Zeilen und Worte in Frage. Und diese Seite der Bewertung drängt sich uns als Problem besonders da auf, wo Bachs Texte abweichen von denen des von ihm benutzten Dichters. Hier müssen wir überall fragen: ist der Bachsche Text vielleicht besser? Eines der lehrreichsten Beispiele sind da die bei Bach so mannigfaltig veränderten Kantaten-Texte der Frau von Ziegler; und da sie uns, von Quasimodogeniti bis Trinitatis reichend, gerade in dieser Jahreszeit noch naheliegen, möchte ich Ihre Aufmerksamkeit kurz auf sie lenken. Spitta, wie er sonst gern an Franck oder Picander dachte, um Textänderungen bei Bach mit dem Namen eines Umdichters zu decken, war hier der Meinung, daß Frau von Ziegler selbst ihre Gedichte umgearbeitet habe, wobei zum Teil Bachs Wünsche berücksichtigt worden seien. Nun handelt es sich in diesen Kantaten um viele treffliche Kürzungen, von denen man wohl sagen möchte, daß sie in den lässiger ausgebreiteten Damenstil etwas knappes männliches hineinbringen, um Vereinfachungen, Verchristlichungen, Kräftigungen, energische Zusätze, verständige Korrekturen, die alle zusammen den Texten eine veränderte geistige Artikulation verleihen. Prüft man sie alle im Zusammenhang, so bestärkt sich der Eindruck, daß sie nicht der ursprünglichen Verfasserin, sondern einem Manne zu verdanken sein müssen, und beachtet man, wieviel davon — namentlich Umstellungen — sichtlich dem Gefüge der musikalischen Komposition zu Liebe geschaffen ist, welche Vermutung liegt dann näher als die, daß der Redaktor eben auch der Komponist selber war?

In der Kantate zum 3. Pfingstfeiertag ‚Er rufet seine Schafe mit Namen' heißt die zweite (Tenor-)Arie

bei Frau von Ziegler:

Mir ist, als säh ich dich schon kommen,
Du gehst zur rechten Thür hinein,
Ich werd im Glauben aufgenommen.
Du wirst der wahre Hirte seyn.
Wer wolte nicht die Stimme kennen,
Die voller Huld und Sanfftmuth ist
Und nicht so gleich vor Sehnsucht brennen,
Weil du der treuste Hirte bist.

bei Bach:

Es dünket mich, ich seh dich kommen,
Du gehst zur rechten Thüre ein,
Du wirst im Glauben aufgenommen
Und mußt der wahre Hirte sein.
Ich kenne deine holde Stimme,
Die voller Lieb und Sanftmut ist,
Daß ich im Geist darob ergrimme,
Wer zweifelt, daß du Heiland seist.

Wie unwahrscheinlich, daß die Dichterin hier am Schlusse ihre Reime zerstört haben sollte; wie verständig und kräftig sind aber übrigens alle diese Änderungen! Die Stimmung wird vereinheitlicht und vertieft durch die Herstellung dreier Indikative in Zeile 1, 2 und 5, durch die Herstellung eines grammatischen Subjektes der Zeilen 3 und 4, der Schwerpunkt wird in Zeile 3 bedeutend in das Subjekt umgelegt usw., man kann nur lobend von der Vortrefflichkeit und dem männlichen Charakter, der tiefen Ruhe, Güte und Kraft der Bachschen Form neben der geringeren Zieglerschen sprechen.

Die Sopranarie zum 2. Pfingstfeiertag heißt

bei Frau von Ziegler:

Getröstetes Hertze,
Frohlocke und schertze,
Dein JESUS ist da.
Weg Kummer und Plagen,
Ich will euch nur sagen:
Mein Jesus ist nah.

bei Bach:

Mein gläubiges Herze,
Frohlocke, sing, scherze,
Dein Jesus ist da.
Weg Jammer, weg Klagen,
Ich will euch nur sagen:
Mein Jesus ist nah.

Kummer und Plagen sofort zu entlassen, steht nicht bei uns,

wohl aber Jammer und Klagen. „Wer sich im Glauben ihm ergiebet, wer glaubt, daß Jesus ihm geboren“ singt der Chor vorher, darum und auch übrigens besser: „Mein gläubiges Herze.“ Und während die Dichterin ihr — man weiß nicht worüber — getröstetes Herz bloß frohlocken und scherzen läßt, ist es der fromme Sängermund, der sagt und singt:



Es kommt also wahrscheinlich zu dem nicht zu gering anzuschlagenden allgemeinen Werte der Bachschen Kantatentexte der individuelle hinzu, daß Bach an diesen Texten wohl einen größeren Anteil hat, als man ihm bisher zugemessen hat[1]). Mag man Spitta recht lassen mit seiner Bemerkung, daß Bach die Sprache nicht mit solcher Gewandtheit wie Kuhnau beherrscht habe, so übertraf er diesen seinen Vorgänger doch weit an demjenigen Sprachgefühl und -verständnis, das die erste Bedingung seiner wundervollen Auslegungsgabe war. Und Bach war auch wirklich künstlerisch sprachkundig; einer seiner besten zeitgenössischen Kenner und Anhänger, der Leipziger Magister Birnbaum, erzählt von ihm: „Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stückes mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten“[2]). Wie einst Calvisius, Schein und Schütz, so dichteten jetzt noch Kuhnau und Telemann sich manchen Text selber; warum nicht auch Bach? Wieviel Schönheit seiner Kirchenmusik auf Rechnung dieser persönlichen Einheit von Wort- und Musikredaktion kommt, ist noch nicht ermessen.

---

[1]) Vgl. dazu die Aufsätze: ‚Zu Bachs Texten der Johannes- und der Matthäus-Passion‘, Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1910. S. 126 (April) und S. 161 (Mai).

[2]) Spitta, Bach II, S. 64.

Jedenfalls ist diese Ansicht der Dinge ein neuer Grund, seine Kirchenkantaten-Texte möglichst ungeändert zu lassen.

Mit der Feststellung des Wortlautes nach den Quellen und mit der Deutung dieses Textes, soweit sein Verständnis nicht auf der Hand liegt, ist die Aufgabe des Philologen getan. Nicht aber auch die Aufgabe eines Herausgebers der Bachschen Texte für den jetzigen Gebrauch. Sobald wir die heutige Praxis ins Auge fassen, ergibt sich unabweislich diese und jene Forderung nach teilweiser Umgestaltung gerade auch der Bachschen Kirchenkantaten-Texte.

Es kommen z. B. Worte vor, die uns völlig fremd geworden sind. In unserer Festgottesdienst-Kantate ‚Der Herr ist mein getreuer Hirt' gebraucht der Dichter Musculus in der zweiten Strophe, der Altarie bei Bach, den Begriff „sein fronheiliger Geist". Das Wort „fronheilig" begegnet in den Jahrzehnten um 1500 einigemal, zunächst als Übersetzung von sacrosanctus. Es ist eine künstliche, dem Geiste der deutschen Sprache nicht völlig gemäße Bildung, die nur entstehn konnte, als man Fron nicht mehr als Genitiv von Fro (Herr) aufzufassen vermochte, als z. B. das Wort Fronleichnam in Entstellungen wie ‚wahrer Leichnam' u. dgl. im Munde der Leute war. Und so ist das Wortkunstprodukt ‚fronheilig' denn auch bald wieder abgestorben und jetzt schon lange vergessen. Bach hat in die Musik zu fron nichts eigentümliches gelegt, die Silben sein frön stehen im $^{6}/_{8}$Takt das einemal auf die Achtel 3 und 45, das andremal auf 6 und 1ff, das zweitemal mit demselben Lauf über fron, der im übrigen in dieser Arie die Erquickung durch das fließende Wasser des reinen Wortes andeutet. Ich habe darum vorgeschlagen, statt ‚sein fronheiliger Geist' zu singen ‚des Herrn heiliger Geist'.

Über ein anderes Wort derselben Strophe kann man verschieden denken: er führt mich auf der rechten Straße seiner Gebote ‚ohn Ablaß'. Dieses ‚Ablaß' ist ein für uns ungewohntes, vielleicht sogar mißzuverstehendes Wort; gemeint ist ‚ohn Unterlaß', und das ließe sich glatt einsetzen, da die Silbe ‚Ab'- immer auf die Achtel 2 und 3 des Taktes gesungen wird, wo man ebensogut ‚Unter'- singen kann. Daß dabei

für das Auge der Rhythmus der nur gelesenen Zeile leidet, kann nicht schwer ins Gewicht fallen. Indessen ist ‚Ablaß‘ wohl sanglicher und möchte sich schließlich als nicht ernstlich mißzuverstehen wohl halten lassen.

Nicht bloß Worte, auch einzelnes Syntaktische ist in den Kantatentexten so veraltet, daß wir es für den Durchschnitt unserer Volksgenossen als kaum oder doch schwer verständlich bezeichnen müssen. So heißt es einmal: „Jesus bringt die güldne Zeit, welche sich zu ihm gewöhnen“. Das war früher verständlich, als man bei solchen Nebensätzen noch Sinn für die ursprünglich indefinite Bedeutung dieses ‚welch‘ (mhd. swelch = wer nur immer) hatte; der eigentliche Sinn ist: allen denen, die sich zu ihm gewöhnen. Dieser Sinn ist uns verloren gegangen; man wird ändern dürfen: ‚wenn wir uns zu ihm gewöhnen‘. Auch der partitive Genitiv als Verbalobjekt ist uns so abhanden gekommen, daß er je nach der Anlage des ganzen Satzes manchmal geradezu unverständlich wirken kann. In unserer Hirtenkantate heißt es bei Bach ‚und schenkest voll ein meiner Seel deiner geistlichen Freuden‘. Ich habe geglaubt, diesen Archaismus hier nicht verantworten zu können und den Akkusativ einzusetzen vorgeschlagen: ‚deine geistlichen Freuden‘.

Etwas anders liegen sehr viele Fälle, wo Bach sich einer älteren Form bedient, die auch heute noch leicht verständlich, aber doch etwas anstößig ist, so daß wir sagen können: unser ästhetisches Empfinden — ich nehme diesen Begriff im allgemeinsten Sinne — erhebt Einspruch. Zunächst einige rhythmisch leichte Fälle. Ich denke da an solche Formen wie den falschen Genitiv der Mehrzahl ‚seiner Geboten‘ in der Altarie unserer Festgottesdienst-Kantate, den man unbedenklich durch ‚seiner Gebote‘ ersetzen wird, oder die falsche Objektform: Stücken halten auf jemand, wo wir Stücke sagen. Altertümlichkeiten, wie versammlet, kömmt, du willt wird der Sänger, wenn sie nicht im Reime stehen, von selbst durch versammelt, kommt, willst ersetzen. Statt des bei Bach so häufigen ‚sorgen vor‘ werden wir überall ‚sorgen für‘ singen, statt ‚die güldne Zeit‘ vielleicht ‚die goldne Zeit‘, da kein

Mensch vom güldnen Zeitalter spricht, und alles an künstliche Romantik erinnernde in Sachen unseres Christentums vom Übel ist. Schwieriger wird die Aufgabe, wo es sich um Plus oder Minus einer Silbe handelt. Bei altmodischen längeren Formen wie Ungelücke, Mensche, Bahne würde der auch tönend zu sprechende Nasal es erlauben, auf dieselben Noten, indem man etwa zwei Achtel bindet, die bei Bach ungebunden sind, U-nglücke, Me-nsch, Bah-n zu singen. Indessen hat wohl in unserer Festkantate niemand Anstoß genommen, als ‚fürcht ich kein Ungelücke' gesungen wurde. In den Zeilen „drum hat er bloß aus Liebestriebe, da er ins Lebensbuch mich schriebe, mir dieses Kleinod beigelegt" möchte man wohl die einsilbigen Formen ‚trieb' und ‚schrieb' mit Bindung der Töne einsetzen. „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz, der mich troffen hat". So schrieb Luther, ihm war noch die alte, berechtigte Partizipalform ohne ge- bei perfektivem Verbum geläufig (vgl. kommen, funden), für die in unseren Bibeln längst ‚getroffen' eingesetzt ist. Sollen wir da nun bei Bach auch ändern? Das ist eine Frage, die sich am besten im Anschluß an eine allgemeine Erwägung beantworten lassen wird.

Man darf die gesamte Aufgabe, die Bachschen Kirchenkantaten-Texte in einer für die Gegenwart lebendigen Form zu bieten, wohl damit vergleichen, wie die lutherische Bibelübersetzung und unsere alten Gesangbuchslieder unserer Zeit in einer wiederholt leise veränderten Form dargereicht werden. Indessen liegt die Sache bei Bachs Kantaten insofern anders, als es sich hier nicht um ein wirklich allmundgerecht zu machendes Gut handelt, sondern nur um ein allverständlich zu erhaltendes. Das Erneuerungsbedürfnis ist also hier nicht so weitgehend wie bei Bibel und Gesangbuch. Wir alle fühlen auch, daß bei Bach das individuelle Formrecht des Kunstwerkes stärker ist — weil die Form soviel reicher und feiner ist — als etwa das der lutherischen Übersetzung eines ambrosianischen Hymnus oder eines davidischen Psalms. Und so dürfen wir bei Bach einen Pflock zurückstecken angesichts

mancher Altertümlichkeiten seiner Texte. Ich denke dabei an jenes troffen, auch an eine Form wie jetzo oder an die Negation keiner nicht. Ich habe darum auch in dem Musculusschen Liede, als ich die Aufforderung erhielt, hier Erneuerungsvorschläge zu machen, an den Zeilen ‚von wegen seines Namens willen' oder ‚das macht mich wohlgemute' nichts zu ändern für nötig gehalten. Die Bachsche Musik ist dabei ja nicht nur als Gerüst und Netz im Spiele, das viele Änderungen erschwert, sondern auch als Sockel: Änderungen, die in Prosa gefordert werden müßten, macht sie überflüssig, denn sie rückt alles in eine höhere Redesphäre, in der auch selteneres Sprachgut weniger Anstoß erregt. Nachdem man sich prinzipiell über alles dabei mögliche und wünschenswerte klar geworden ist und auch volle Konsequenz und Gleichmäßigkeit ins Auge fassen gelernt hat, wird man doch manchmal lieber den einen Fall so, den andern so entscheiden. Ich denke da z. B. an Bachs alte, erweiterte feierliche Dativpluralform des Artikels: denen. ‚Sein Arm kann denen Feinden wehren' wird man leicht und gut ändern können: ‚Sein Arm kann unsern Feinden wehren'. Vielleicht billigen Sie aber die Erhaltung der vollen Form an der anderen Stelle: ‚Es gleichen Christen denen Palmenzweigen, die durch die Last nur höher steigen'; denn das verletzt uns zwar nur mit den Augen gelesen und prosaisch gesprochen, aber gesungen nimmt es sich ganz anders aus, der Gesang ermöglicht hier etwas wie einen Mittelwert zwischen dem bloßen Artikel den und unserem emphatischen jenen zu empfinden. Ähnlich liegt es vielleicht mit dem altmodischen volltönigen Relativum so: ich bin nicht gewiß, ob es sich überall gleichmäßig gut durch der, die oder das ersetzen ließe. Wir wollen also mit dem Grundsatz, daß eine dringende Not zu ändern vorliege, wo unser ästhetisches Empfinden Einspruch erhebe, so behutsam und bescheiden wie nur möglich umgehen.

Dringlicher wird freilich das Bedürfnis nach Gemeinverständlichkeit in allen den Fällen, wo nicht mehr bloß der ästhetische Sinn des Einzelnen Anstoß nimmt, sondern das liturgische Empfinden der Gemeinde unwillkürlich widerspricht.

Es handelt sich da namentlich um die Choralstrophentexte in Bachs Kantaten. Ganz abgesehen von der Frage des Mitsingens der Gemeinde muß es als wünschenswert bezeichnet werden, daß namentlich die einfachen Choräle, wie sie den Schluß der meisten Bachkantaten bilden und wie sie dem Gemeindesinn Ausdruck verleihen wollen, auch Gemeindesprache sprechen. Hier ist vielleicht die verantwortungsvollste Arbeit zu tun — haben doch z. B. die Kantaten ‚Du sollst Gott deinen Herrn lieben', ‚Wir müssen durch viel Trübsal eingehen', ‚Die Elenden sollen essen', nur die Schlußchoralmusik, der Text ist noch einzusetzen! — und ich bitte, Ihnen dazu noch einige Beispiele vorlegen zu dürfen.

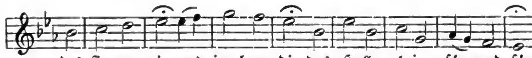
Eine unserer Festkantaten ist textlich eine Erweiterung des Nicolaischen Liedes ‚Wachet auf, ruft uns die Stimme', und sie schließt mit dessen letzter Strophe. Bach bedient sich der alten Form:

> Gloria sei dir gesungen mit Menschen- und englischen Zungen, mit Harfen und mit Cymbeln schon. Von zwölf Perlen sind die Pforten an deiner Stadt; wir sind Consorten der Engel hoch um deinen Thron. Kein Aug hat je gespürt, kein Ohr hat je gehört solche Freude. Deß sind wir froh, io! io! ewig in dulci jubilo.

Im Rahmen des Gemeindeliedes sind wir statt dessen zu singen gewohnt — ich zitiere nach dem mir zunächst liegenden sächsischen Landesgesangbuche —:

> Gloria sei dir gesungen mit Menschen- und mit Engelzungen, mit Harfen und mit Cymbeln schön. Von zwölf Perlen sind die Thore an deiner Stadt, wir stehen im Chore der Engel hoch um deinen Thron. Kein Aug hat je gesehn, kein Ohr hat je gehört solche Freude. Des jauchzen wir und singen dir das Halleluja für und für.

Will es jemand einen Raub an Bach nennen, wenn wir auch in seinem Kantatenschluß die ‚englischen Zungen', die ‚Cymbeln schon', die ‚Pforten' und ‚Konsorten' zugunsten des neuen, guten Ersatzes entfernen? Im Abgesang würde allerdings wohl mancher dem kahl-gegensätzlichen, reimlosen ‚gesehn' das sinnlich-poetische ‚gespürt' weit vorziehen, und die letzte Zeile hieße wohl besser:



Erst wird gesungen und dann gejauchzt; auch die Musik fordert, auf die hohen Töne des io! io! gerade das Jauchzen zu setzen. (Das Halleluja zu jauchzen war seine ursprünglichste Vortragsweise.)[1])

Als Beispiel dafür, daß bei solchen Choralstrophen die alte Textform oft am besten ganz beibehalten wird, diene die Morgensternkantate. Auf dem evangelischen Kirchengesangvereinstage im Herbst 1909 in Dessau sang hier die Gemeinde froh und freudig, ohne eine Spur von Wanken oder Zweifel, den alten Nicolai-Bachschen Text der letzten Strophe ‚Wie bin ich doch so herzlich froh', mit, an dessen Stelle manche unserer heutigen Landesgesangbücher recht bedauerliche Verwässerungen bieten.

Eine andere Strophe desselben Liedes, die vierte, hat Bach an den Schluß seiner Pfingstkantate ‚Erschallet, ihr Lieder' gesetzt. Sie heißt bei Nicolai und bei Bach:

> Von Gott kommt mir ein Freudenschein, wenn du mit deinen Äugelein mich freundlich tust anblicken. O Herr Jesu, mein trautes Gut, dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut mich innerlich erquicken. Nimm mich freundlich in dein' Arme, daß ich warme werd von Gnaden: auf dein Wort komm ich geladen.

Dem vierstimmigen Satz der Sänger und Streicher hat Bach hier eine obere Violine hinzugefügt, die einige Hauptbegriffe der Strophe poetisierend auslegt. Bei dem kommenden 'Freudenschein' steigt sie schimmernd auf zur Sexte über dem Quintschluß der Zeile, das Anblicken der 'Äugelein' Christi schildert sie in zwinkernden Achtelsynkopen-Sprüngen und den Wunsch, in Christi Arme eingeschlossen zu werden, in langen, friedlichen Laufgewinden. All diese musikalische Schönheit würde ihren besonderen Sinn und Reiz verlieren, wenn man etwa die Verneuerung dieser Strophe eines unserer Landesgesetzbücher einsetzen wollte:

---

1) P. Wagner, Ursprung u. Entwicklung der lit. Gesangsformen S. 38.

Von Gott kommt mir ein Freudenlicht, wenn mich dein holdes Angesicht mit Freundlichkeit anblicket.... Nun, ich bitt dich, blick mich Armen voll Erbarmen an mit Gnaden; usw.

Man braucht nicht so viel zu ändern. Die ‚Äugelein' sind es und das ‚warme werden', was uns allen widerstrebt. Es wird genügen, dafür zu sagen:

... wenn du mich mit den Augen dein so freundlich tust anblicken ... Nimm mich freundlich in die Arme, dann erwarme ich von Gnaden ...

Damit hätten wir den Text so geändert, wie es unser vierter Grundsatz verlangt: „daß der Ersatz nicht nur textlich und musikalisch passend erscheine, sondern auch möglichst den künstlerischen Absichten Bachs entspreche."

Bei diesen Choraltexten handelt es sich um einen objektiven Bestand oder Besitz des liturgischen Wesens. Es gibt aber auch Fälle, wo eine innerlichere, subjektivere Seite des neueren gottesdienstlichen Empfindens in Frage kommt. Denken wir z. B. an das Thema der unbefleckten Empfängnis. Wie ist das in mittelalterlichen Jahrhunderten als Wunder hoch und breit verhandelt worden, gepredigt und besungen! Unserem religiösen Leben liegt es so viel ferner, gerade daraus ein zu feierndes Wunder zu machen. In der zweiten, späten Adventkantate über ‚Nun komm der Heiden Heiland' hat sich Bach eines Textes bedient, der die darüber handelnden Strophen 2 und 3 des alten Hymnus in einer Tenorarie zusammenfaßt. Diese gibt dem religiösen Sichverwundern des ersten Advents einen neueren, reineren Schwerpunkt und spricht nur kurz im Neben- (Mittel-)teil der Arie von dem mittelalterlichen Thema. Dieser kurze Mittelteil heißt bei Bach:

Hier werden die Schätze des Himmels entdecket, hier wird uns ein göttliches Manna bestellt, o Wunder! die Keuschheit wird gar nicht beflecket.

Ich habe hier an den Versuch gedacht, der subjektiven Seite des Adventerlebnisses noch weiter Ausdruck zu geben:

Hier werden die Schätze des Himmels entdecket, hier wird uns ein göttliches Manna bestellt, o Wunder! die Quelle der Seele erwecket.

Geehrte Herren! Warum sprechen wir heute über die Behandlung der Bachschen Kirchenkantaten-Texte? Deshalb, weil sich seit dem Bestehen der Neuen Bachgesellschaft immer wieder Schwierigkeiten bei dieser Behandlung ergeben haben. Man hat anfangs die Schwierigkeiten von Fall zu Fall zu erledigen gesucht; ohne überzeugenden Erfolg. Besonders dringlich ist auf dem dritten Bachfest in Eisenach der Wunsch nach Erledigung der Textfrage ausgesprochen worden. Nach dem vierten Bachfest in Chemnitz wurde eine Textkommission gebildet, bestehend aus den Herren Professoren Rietschel, Friedrich Spitta und Smend; von dieser Kommission, im besonderen von Herrn Prof. Smend, gehen die Sätze aus, die ich meinen Worten zugrunde gelegt habe. Nun hat inzwischen auch der Dessauer Kirchengesang-Vereinstag in unserer Frage Stellung genommen in der Weise, daß er einmütig und an erster Stelle dem Leitsatz zugestimmt hat: „Der 22. deutsche evangelische Kirchengesang-Vereinstag wünscht eine Ausgabe von Sebastian Bachs Kirchenkantaten-Texten mit sprachlichen, hymnologischen, liturgischen und musikalischen Erläuterungen". Ich darf vielleicht hier sagen, was mich u. a. bestimmt hat, in Dessau diesen Leitsatz vorzuschlagen. Es war die Überzeugung, daß ein befriedigendes Ergebnis nur durch gleichzeitige Durcharbeitung des gesamten Materials zu erreichen sei. Wer nur eine oder zwei oder zehn oder zwanzig Kantaten vornimmt, ist nicht in der Lage, auf Grund dieses Materialteiles etwas abschließendes in der Textfrage zu leisten. Es muß ganze Arbeit gemacht werden. Der einfachste Weg dazu ist meiner Ansicht nach eine kommentierte Ausgabe sämtlicher Kirchenkantaten-Texte Bachs. Und kann dieses Mittel zu unserem nächsten Zweck nicht eine neue Straße zu Bach für unsere Musiker, Geistlichen und sonstigen Bachfreunde werden?

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft hat die Sache in der Weise in die Hand genommen, daß er zunächst Auftrag erteilte, hier in Duisburg über die Frage zu referieren. Das Referat haben Sie gehört, das Ziel, das vor uns liegt, ist die Herstellung der Ausgabe. Die Richtschnuren, die

darauf zuführen, sind einerseits äußerste philologisch-historische Sorgfalt, andrerseits jene Gebote der Praxis, um derentwillen die Neue Bachgesellschaft in erster Linie besteht. Unter der peinlichsten Treue gegen den Wortlaut der Quellen, wovon ich Ihnen eine Vorstellung zu geben versucht habe, und unter Wahrung des lebendigen Rechtes der Gegenwart gegenüber den nicht eben vielen Stellen, wo die alten Formen völlig versagen, empfehle ich Ihnen den Wortlaut des fünften Grundsatzes der Textkommission: „Wird auf ein Textbuch der Kantaten Bachs für die Gemeinde Bedacht genommen, so sollen der Originalwortlaut im Text, die neuen Lesarten in Anmerkungen stehen. Dasselbe Verfahren empfiehlt sich für die (musikalischen) Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft".



Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach.

Von Reinhard Oppel (München).

Die großen Ströme in den Ebenen und die Meister, die in der Tonkunst gewisse Perioden zur Höhe und zum Abschluß führen, haben für den naiven Beobachter, der sie ohne geographische, bzw. historische Hintergedanken auf sich wirken läßt, neben ihrer Erhabenheit gleichzeitig etwas Kaltes, gewissermaßen göttlich Unnahbares an sich. Wenn man aber die Ebene verläßt und im Gebirge alle die kleineren und größeren Nebenflüsse an der Arbeit sieht, ihrem stolzen großen Bruder in der Ebene Leben, Kraft und Wachstum zu sammeln und zu sichern, dann kommt uns der gewaltige Riese schon menschlich näher. Nicht anders bei den Genien der Tonkunst, wenn man ihre Quellen aufspürt, ihre Zuflüsse: das Genie verliert dabei von seiner natürlichen Kälte, seine Vordermänner dagegen gewinnen unendlich.

Zu den Vordermännern Joh. Seb. Bachs gehört Johann Kaspar Ferdinand Fischer, der von 1695—1738 badischer Hofkapellmeister war. Dankenswerterweise hat seine sämtlichen Werke für Klavier und Orgel Ernst von Werra neu herausgegeben (bei Breitkopf & Härtel, Leipzig); in dem handlichen Bande finden sich alle näheren Angaben über die wenigen bisher bekannten Lebensdaten und die Werke Fischers. Max Seiffert hat in seiner „Geschichte der Klaviermusik" S. 224 bis 231 auf Fischers große Bedeutung für Bach und Händel hingewiesen. Besonders für das Verständnis Bachs sind

Fischers Werke so wichtig und notwendig, daß Seiffert a. a. O. S. 230 mit Recht sagt: „Selbst das kleinste Sätzchen verrät den Meister der Form, den empfindungsreichen, gedankentiefen Harmoniker, den gewandten Kontrapunktiker. Die Ariadne sollte deshalb auf jedes deutschen Organisten Notenpult zu finden sein, sie würde noch heute wesentliche Dienste leisten." Ich füge hinzu, vor allem sollte sich auch die klavierspielende Welt der Konservatorien Fischers wieder annehmen, als Vorschule für Bach wüßte ich kein geeigneteres und besseres Material als die Werke dieses Meisters. Seiffert hat a. a. O. darauf hingewiesen, daß vieles bei Bach und Händel bei Fischer schon „keimhaft" vorgebildet ist, und die nötigen Belegstellen für diese Tatsache angeführt. Wenn ich hier einige weitere Beweismittel bringe, so geschieht es, um für Fischer das Interesse zu wecken, das er verdient, und den Einfluß zu beleuchten, den er auf Bach, besonders im „Wohltemperierten Klavier", ausgeübt hat.

1. Den Anstoß zu dem bmoll-Präludium im I. Teil des „Wohltemperierten Klaviers" gaben vier Stücke bei Fischer: Praeludium II (9)[1]), Toccatina (46), Tastada (57) und die Toccata (65).

Wenn Bach in diesem Falle Fischers Motiv:



in:



verwandelt hat, so wußte er wohl, wie viel mehr Triebkraft durch die Verschiebung um den Auftakt in das Motiv kommt.

2. Als direktes Vorbild für das erste Bdur-Präludium im „Wohltemperierten Klavier" erweist sich Fischers Präludium VI (22); Bach hat hier sogar sämtliche Motive Fischers benutzt. Bei Fischer findet sich folgender Takt:

---

[1]) Anm.: Die eingeklammerten Ziffern geben die Seitenzahlen der Werraschen Neuausgabe.



der sich fast wörtlich mit Takt 9 bei Bach deckt. Man vergleiche außerdem Fischers Modulation und Motiv: mit Takt 13 bei Bach!

Schließlich finden sich bei Fischer auch schon die 32 Passagen, im 3. Takt des III. Teils.

3. Praeludium harpeggiato (35) und Harpeggio (61) bringen uns das Bildungsprinzip, nach dem Bach die Präludien in C dur im I., und cis moll im II. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ geschaffen hat.

4. Im Presto der Ouverture (39):



liegen die Keime des Präludiums der II. englischen Suite in g moll.

5. Mutet die Fuge in C dur (77) in ihrer ganzen Haltung nicht an wie eine Variante für den Schluß der kleinen Orgelfuge in C dur bei Bach (Peters, Orgelwerke VIII. Band)? Man vergleiche:



6. Auf den Zusammenhang der Fischerschen E dur-Fuge (83) mit der Bachs im II. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ hat schon Seiffert hingewiesen.

7. Das Thema der F dur-Fuge (85) ist offenbar das Modell gewesen für Bachs Fuge im „Wohltemperierten Klavier“ I. Fischer:



diese Umarbeitung zeigt, wie ein Genius Leben einhaucht und mühelos vertieft [1]).

8. Aus Fischers a moll-Fugenthema (88), bzw. der Antwort:



hat Bach wohl das Thema des Präludiums der II. englischen Suite in a moll gewonnen:



Diese a moll-Fuge Fischers birgt übrigens den einzigen Fall bei ihm, in dem das Thema mit sich selbst, eine Oktave höher, beantwortet wird, anstatt daß der dux von der Quinte aus begönne, wie es die Regel erforderte.

9. Das Thema der B dur-Fuge bei Fischer (90):



darf als Ahne des Bachschen Themas im II. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ gelten, trotz des Taktwechsels und der genialen Fortsetzung:

[1]) Die Parallelbeziehung dieser beiden Fugen hat schon Hohenemser in seinen Aufsätzen über Fischer (Monatshefte für Musikgeschichte, 34. Jahrgang 1902) festgestellt.



10. Präludium IV (14) und V (18) präsentieren sich uns als ganz bedeutungsvolle Vorbilder für das großzügige C dur-Präludium des II. Teils im „Wohltemperierten Klavier".

11. Den charakteristischen Tempowechsel von presto-adagio-presto im letzten Teil des G dur-Präludiums (30) finden wir bei Bach in ähnlicher Weise am Schluß des ersten c moll-Präludiums des „Wohltemperierten Klaviers".

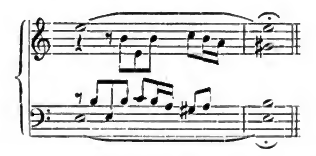
Diese Beispiele mögen genügen; es unterliegt nach ihnen durchaus keinem Zweifel, daß Bach die Werke Fischers sehr genau gekannt hat, und es ist unsere Pflicht und Schuldigkeit, es ihm darin gleich zu tun.

Ein näheres Studium wird jedem von unschätzbarem Nutzen sein und hohe Befriedigung auslösen. Wie entzückend in Stimmung und Einheit sind z. B. das Präludium und die Doppelfuge in A dur (89), dabei von einer Prägnanz der Motive und einer Konzentration in der Form, die in Erstaunen setzt. Bemerkenswert ist bei dieser Doppelfuge noch die Verwendung des doppelten Kontrapunkts in der Quinte:



Ich kann hier nicht registrieren, wie viel Bach von den harmonischen Feinheiten, von der Prägnanz und Schärfe der Modulationen seines Vorgängers gelernt hat, das würde zu weit führen. Nur drei Beispiele will ich noch geben, davon uns das erste die gleiche harmonische Rücksichtslosigkeit, die Bach so eigen ist, wenn es die konsequente Durchführung eines

Motivs gilt, schon bei Fischer zeigt. Die phrygische Fuge (82), die als Thema die Anfangszeile des Chorals „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ aufweist, schließt:



In einem Menuett Fischers (45) findet sich folgender II. Teil:



aus den beiden Anfangstakten gebildet, eine Stelle, die direkt von Bach sein könnte. Ein Vergleich der Motive, der melodischen Linien, des Aufbaues und der Entwicklung in Fischers Tänzen, mit dem Material und der Art, die Bach in analogen Fällen, z. B. in den Orchester-Ouverturen (Alte Bach-Ges. Jahrg. XXXI, Lief. 1) gebraucht, beweist, daß Bach stellenweise seinen Vorgänger durchaus nicht übertroffen hat, sondern mit ihm auf gleicher Stufe steht.

Endlich finden wir bei Fischer schon die klare Erkenntnis der Notwendigkeit eines flüssigen Klavierstils, der aus der Rücksicht auf die wahre Natur der Tasteninstrumente geboren wird. Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir bei ihm Stellen wie der folgenden begegnen (Air anglois 53):



bei einer derartigen Auflösung von Sextakkordfolgen müssen die entstehenden Quinten eben auf Kosten des Klavierstils gesetzt werden.

Von den Parallelen derart bei Bach erinnere ich nur an die berühmte Auflösung der Dreiklangsfolgen in der dmoll-Toccata für Orgel und an die in der 20. Goldberg-Variation.

Hans Bach, der Spielmann.

Von Werner Wolffheim (Grunewald).

Die in der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek zu Berlin unter der Signatur Ms. theor. 4°. 56. verwahrte, auf Johann Sebastian Bach zurückgehende, handschriftliche Genealogie „der musicalisch-Bachischen Familie“ führt an erster Stelle den aus Ungarn nach Wechmar bei Gotha eingewanderten Vitus Bach als Ahnherrn des Geschlechtes an. Unter Nr. 2 findet sich folgende Eintragung:

„Johannes Bach, des vorigen Sohn, hat anfanglich die Becker Profession ergriffen. Weil er aber eine sonderliche Zuneigung zur Musik gehabt, so hat ihn der Stadt-Pfeifer in Gotha zu sich in die Lehre genommen. Zu der Zeit hat das alte Schloß Grimmenstein noch gestanden, und hat sein Lehrherr, damaligem Gebrauch nach, auf dem Schloß Thurme gewohnet. Bey welchem er auch nach ausgestandenen Lehrjahren noch einige Zeit in condition gewesen; nach Zerstöhrung des Schlosses aber |: so Anno 15 geschehen :| und da auch mittelst der Zeit sein Vater Veit gestorben, hat er sich nach Wechmar gesetzt, allda Jfr. Anna Schmiedin, eines Gastwirths Tochter aus Wechmar, geheirathet, und des Vaters Güter in Besitz genommen. Seit seinem Daseyn ist er öffters nach Gotha, Arnstadt, Erffurth, Eisenach, Schmalkalden und Suhl, um denen dasigen Stadt Musicis zu helfen, verschrieben worden. Starb 1626 in damalig

grassirender contagion Zeit. Sein Weib aber lebte noch nach dessen Tode 9 Jahr als Wittib, und starb 1635."

Tatsächlich weist das vom März 1618 an erhaltene Totenbuch von Wechmar den Vermerk auf: „26. Dezember 1626 Hans Bach ein Spielmann †". Gegen die Richtigkeit der übrigen Angaben der Genealogie über diesen Johannes Bach hat schon Spitta[1]) Bedenken erhoben. Das Schloß Grimmenstein, auf dem Hans Bach seine Lehrjahre verbracht haben und nach dessen Zerstörung er nach Wechmar zurückgekehrt sein soll, ist bereits 1567 vernichtet worden; Veit Bach aber, dessen Tod die Ansiedelung des Sohnes im Heimatsorte mit veranlaßt haben soll, ist nach dem erwähnten Totenbuche erst am 8. März 1619 gestorben. Spitta hat angenommen[2]), daß der unter Nr. 2 der Genealogie aufgeführte Hans Bach um 1580 als Sohn des zwischen 1550 und 1560 geborenen Veit Bach zur Welt gekommen und Sebastian Bachs Urgroßvater geworden sei.

Philipp Emanuel Bach verwahrte, wie Gerber in seinem Neuen Lexikon mitteilt[3]), Hans Bachens Portrait unter seinen Familienbildnissen, und zwar „eine Abzeichnung des mirtingischen Stiches in 8. vom Jahre 1617"[4]). Gerber setzt hinzu: „Überdieß hat man dessen Bildnis noch einmal in einem sehr guten Holzschnitte in Folio", und beschreibt dieses Blatt. Im „Anhang, welcher Nachrichten von Bildnissen, Büsten und Statuen berühmter Tonlehrer und Tonkünstler ..... enthält", gibt er noch an[5]): „Bach (Hans) auf der Violine spielend, gr. Fol. Holzschn. S. A. P. Fec. Ders. 8. M. W. S. Mirtingae, 1617."

Philipp Emanuel Bach wie auch Gerber haben offenbar angenommen, daß der Dargestellte der im Jahre 1626 gestorbene

---

[1]) Johann Sebastian Bach, Bd. I (1873), Anh. A, Nr. 1, S. 787.

[2]) a. a. O. S. 6 ff.

[3]) Teil I (1812), Spalte 201.

[4]) Das gedruckte „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach" (Hamburg 1790) führt unter den Portraits an: „Bach (Hans) ein gothaischer Musikus. Gezeichnet 1617. 8. In schwarzem Rahmen unter Glas."

[5]) Teil IV (1814), Spalte 673.

Hans Bach sei, und Spitta, der wohl kaum die Bilder gesehen hat, teilte diese Anschauung.

Fig. I.



Vor einiger Zeit haben sich nun beide Portraits wiedergefunden: Das Bild in Folio verwahrt das Kgl. Kupferstich-

kabinett in Berlin[1]), den Stich von 1617 die Bibliothèque Nationale in Paris[2]).

Der Stich von 1617 (vgl. Fig. I S. 72) ist das wichtigere Portrait. In der Höhe mißt er 12,7 cm, in der Breite 10,2 cm. Man sieht darauf das fast bis zu den Knieen reichende Bildnis eines etwa in der Mitte der fünfziger Jahre stehenden Mannes in der Hoftracht des beginnenden 17. Jahrhunderts. An breitem Bande trägt er drei Medaillen; die linke Hand hält eine kleine, reich verzierte Violine, die rechte einen wohlgefüllten Becher. Mürrisch, fast finster erscheint unter hoher, gerunzelter Stirn das durchfurchte Gesicht. Das Haar ist kurz gehalten, nur eine dünne Strähne fällt vorn fast bis zur Nasenwurzel herab; ein spärlicher Backenbart setzt sich in dem zu der Zeit üblichen Spitzbart fort; auch die Oberlippe ist bebartet. Um das Portrait läuft ein heller Rahmen, in den der Kopf der Violine hineinragt und auf dem in großen Lettern zu lesen ist: „Hans Bach; Morio celebris et facetus: fidicen rediculus: homo laboriosus simplex et pius." Der Raum zwischen diesem Spruchrahmen und den äußeren Rändern des Stiches wird durch die Darstellungen von 18 Geräten ausgefüllt, die, bis auf zwei, Tischlerhandwerkzeuge sind; die beiden andern sind: eine Garnwinde und eine Narrenpritsche mit Schelle. In der rechten unteren Ecke liest man: »M. W. S. fecit Nirtingae, Anno 1617.« Unten am Rande in der Mitte findet sich eine „5" und rechts vom Kopfe des Dargestellten im Bildhintergrunde die Inschrift: »† Obijt Sexagenarius penult. Nov. 1615.«

Das Blatt ist als Kunstwerk von geringem Werte, aber nicht ohne Geschick gestochen und verrät in der Eindringlichkeit des Gesichtsausdruckes Talent des Verfertigers, wenn es sich nicht um die Reproduktion eines Gemäldes handelt, dem

[1]) Herr Direktor Dr. Max Friedländer hat freundlichst die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Portraits erteilt.

[2]) Die Bedeutung dieses Bildes hat zuerst Herr Dr. Georg Bornemann in Eisenach erkannt. Er hat den Stich für das unter seiner Leitung stehende Bachmuseum photographieren lassen und die Wiedergabe an dieser Stelle bereitwilligst gestattet.

der Stecher nur den Rahmen gegeben hat, worauf manches deutet.

Fig. II.



Das Berliner Portrait Hans Bachs (vgl. Fig. II) ist kein Holzschnitt, sondern eine Radierung von ungewöhnlicher Größe: es ist 37,2 cm hoch und 30 cm breit. Bach ist darauf

in Halbfigur dargestellt, die gegen die rechte Brust gestemmte Geige spielend. Er sieht etwa 10 Jahre jünger als auf dem andern Bilde, aber der finstere Gesichtsausdruck, die seltsame Haartracht, die gefurchte Stirn findet sich schon hier. Dagegen trägt er außer dem ungepflegten Schnurrbarte nur einen Kinn-, keinen Backenbart und hat hier Schielaugen. Auf seiner rechten Schulter sitzt eine große Schelle. In der rechten oberen Bildecke liest man auf einer hellen Tafel in schöner, deutlicher Schrift:

Hie siehst du geigen
  Hannsen Bachen,
Wenn du es hörst so
  mustu lachen.
Er geigt gleichwol
  nach seiner art,
Vnd tregt ein hipschen
  Hans Bachen Bart.

Unter dieser Tafel ist ein kleines Wappenschild mit einer Narrenkappe angebracht; darunter wiederum die verschlungenen Buchstaben S. A. P. Das Ganze ist sehr roh in der Zeichnung und Radierweise. Es hat vielleicht als Plakat gedient, wenn Hans Bach in fremden Orten sich hören ließ. Darauf deutet das große Format und der Spruch, der geeignet erscheint, Publikum anzulocken; auch soll wohl das Schielen komisch wirken[1]).

Aus diesen Bildern selbst läßt sich mancherlei über Leben und Wirken Hans Bachs ersehen. Verfolgt man die darin angedeuteten Spuren, so kommt man zu weiteren belangreichen Feststellungen.

Der Hans Bach des Stiches von 1617 wird durch die Attribute des Bildes reichlich charakterisiert: Die Violine bezeichnet ihn als Musiker, die Pritsche mit der Schelle als Narren. Die Tracht läßt erkennen, daß er bei einem Hofe seine freudebringende Tätigkeit ausgeübt hat, und wie sehr er

---

[1]) Dergleichen Reklameanschläge haben sich mehrfach aus dem frühen 17. Jahrhundert erhalten. Vgl. Theodor Hampe: Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1902.

geehrt worden ist, zeigen nicht nur die drei Medaillen, die er „am Bande" trägt, sondern wohl auch der Becher, den er in der Rechten hält. Es mag eher ein Ehrenbecher sein, den man ihm „zur Verehrung" gegeben, als ein bloßes, ihm vom Portraitisten zugeteiltes Kennzeichen für seine Vorliebe für einen fröhlichen Trunk. Die zahlreichen Tischlerwerkzeuge, die um ihn herum zu sehen sind, berechtigen zu der Annahme, daß er auch in diesem Handwerke wohlerfahren war, wenn er nicht gar ein Instrumentenmacher gewesen ist. In diesem Falle könnte die Garnwinde in der linken unteren Ecke zum Aufwinden von Darm- und Metallsaiten gedient haben. Die Umschrift sagt, er sei berühmt und voll witziger Einfälle gewesen, ein Geiger und Possenreißer, und dabei ein arbeitsamer, einfältiger und frommer Mann. Die Ehrung durch diese Worte gewinnt noch an Bedeutung, wenn man berücksichtigt, wer sie ihm geschrieben.

Der Mann, der in Nirtingen, dem jetzigen Nürtingen in Württemberg, 1617 das Bildnis in Kupfer stach und sich mit den Buchstaben M. W. S. bezeichnete, ist der Kunstgeschichte unbekannt; kein Monogrammistenlexikon führt seine Initialen an. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach der Magister Wilhelmus Schickardus, der von 1614—1619 in Nürtingen zweiter evangelischer Stadtpfarrer gewesen ist, der Verfertiger des Bildes [1]).

Schickard wirkte dann von 1619 bis zu seinem Tode (1635) als Professor in Tübingen und genoß als Mathematiker, als Forscher und Lehrer des Hebräischen einen Weltruf. Bei seiner erstaunlichen Vielseitigkeit [2]) und der in der Familie liegenden künstlerischen Begabung — er ist ein Vetter des berühmten Architekten Heinrich Schickhardt — ist es sehr wohl möglich,

[1]) Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Oberstudienrat Dr. Karl Steiff, Oberbibliothekar der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart, dem ich für das auch sonst betätigte Interesse für diese Arbeit sehr verbunden bin.

[2]) Vgl. über Schickards Leben, Wirken und Schriften: Ch. G. Jöcher, Allgemeines Gelehrtenlexikon. 4. Teil (1751) Spalte 262. Ferner Theophilus Spizelius: Templum honoris reservatum (Augustae Vindelicorum 1673) S. 335ff. (Exemplar im Berliner Kupferstichkabinett) und Jacob Brucker: Ehrentempel der deutschen Gelehrsamkeit (Augsburg 1747) S. 184 f.

daß er das Portrait gestochen hat. Ein berufsmäßiger Kupferstecher oder Maler ist jedenfalls um diese Zeit nicht in Nürtingen nachweisbar[1]). Die kleine „5" am unteren Bildrande läßt erkennen, daß der Stich zu einer Folge von Portraits gehört hat; ob diese jemals publiziert worden ist, hat sich nicht feststellen lassen[2]). In den zahlreichen von Schickard veröffentlichten Werken findet sie sich nicht. Ein Teil seines handschriftlichen Nachlasses ist nach Schickards Tode nach Paris gekommen; vielleicht ist der Stich so mit dorthin gelangt.

Hat aber ein Geistlicher von der Bedeutung Schickards dem Hans Bach noch zwei Jahre nach dem Tode so rühmende Worte nachgerufen, so darf man glauben, daß aus der Umschrift des Stiches mehr spricht als der Höflichkeitsüberschwang der Zeit, daß dies Lob wahr ist. Der Umstand, daß der Stich erst nach Bachs Hinscheiden gefertigt ist, und die Art, wie das Datum seines Todes unbedenklich und, wie man aus der Strichlage erkennen kann, nachträglich in den Bildhintergrund gesetzt ist, spricht dafür, daß Schickard das eigentliche Portrait nach einem zu Bachs Lebzeiten geschaffenen Gemälde gestochen hat. So mag auch das Bild, das Ph. Emanuel Bach besaß, keine „Abzeichnung" des Nürtinger Stiches gewesen sein, sondern vielleicht eher eine Kopie des ursprünglichen Gemäldes; denn sonst hätte er aus der Angabe des Stiches, daß der Dargestellte am 29. November 1615 als 60jähriger gestorben sei, ersehen müssen, daß dieser Hans Bach ein anderer ist, als der 1626 in Wechmar Verstorbene.

Die Anfertigung des Stiches in Nürtingen legte es nahe, nachzuforschen, ob Hans Bach nicht auch in diesem Orte ver-

[1]) Nach Auskunft des Stadtschultheißenamtes und des Herrn Stadtpfarrers H. Hoeckh in Nürtingen, dem für seine freundlichen Bemühungen und die eingehende Durchforschung der Kirchenbücher auch an dieser Stelle gedankt sei.

[2]) Insbesondere sind Anfragen bei den großen Württembergischen Bibliotheken negativ beantwortet worden; auch Kunst- und Bücherantiquaren ist das Bild selbst — wie ähnliche Blätter — unbekannt; ebenso der an derartigen Portraits reichen Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin.

schieden ist. Ein glücklicher Zufall hat das Nürtinger Totenbuch von 1615 erhalten, und man findet darin die Eintragung:

„Den 1. Decembris starb der einfältig fromme mensch Johan Bach, Jhr fl. Gn. alhie fleißiger und getrever Diener, und ist den 3. ejusdem ganz ehrlich zu der Erden bestattet worden.“

Hiernach beruht die Datierung des Todestages auf dem Stiche auf einem Irrtum Schickards. Hans Bach starb als treuer Diener Jhre fl. Gn. d. h. Jhrer Fürstlichen Gnaden, nämlich der Witwe des 1568—1593 regierenden Herzogs Ludwig von Württemberg, Ursula. Sie war 1572 als Tochter des Pfalzgrafen Georg Johann I. von Veldenz geboren, war 1585 die zweite Gattin Ludwigs geworden[1]) und hatte nach dessen Tode den Witwensitz der württembergischen Herzoginnen, das Schloß zu Nürtingen, bezogen[2]). Dort lebte sie bis 1635, nachdem sie bei der Plünderung des Schlosses durch die Kroaten 1634 — nach der Schlacht von Nördlingen — schwer gelitten hatte[3]). Sie führte eigene Hofhaltung in Nürtingen; aber nirgends wird in Dienerbüchern, Listen der Hofbeamten, Kirchenbüchern, soweit sie sich aus der in Betracht kommenden Zeit erhalten haben, der Name Hans Bach genannt[4]).

Die einzige Quelle, aus der man etwas über ihn erfährt,

---

1) Vgl. Giesel, Stammbaum des Württembergischen Fürstenhauses. Stuttgart 1895.

2) Vgl. die Handschrift der Stuttgarter Landesbibliothek Ms. hist. 4⁰ Nr. 216. „Consignation vnd Beschreibung aller .... fürstlich Württemgischen Frawen Wittiben so im fürstl. Bergschloß zu Nürttingen fürstlich verwidumbt gewesen.“ Die Angabe in Chr. Dinkel: Chronik und Beschreibung der Stadt Nürtingen (1847) S. 93, daß Ursula schon 1591 nach Nürtingen gezogen sei, dürfte irrtümlich sein.

3) Vgl. E. Vehse, Geschichte der deutschen Höfe, Bd. 25. Hamburg 1853, S. 147.

4) Nach freundlicher Auskunft der Kgl. Archivdirektion zu Stuttgart, des Herrn Stadtpfarrers Höckh und des Herrn Pfarrer D. Dr. G. Bossert in Stuttgart, der alles einschlägige Material für seine zahlreichen Arbeiten zur württembergischen Landesgeschichte so eingehend durchgearbeitet hat. Auch das gedruckt vorliegende Fürstlich Württembergische Dienerbuch vom IX. bis zum XIX. Jahrhundert, herausgegeben von Eberhard Emil v. Georgii-Georgenau, Stuttgart 1877, erwähnt Hans Bach nicht.

ist eine Handschrift der Kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart (Ms. Fol. 345). Sie enthält auf sieben Seiten ein Gedicht von 248 Zeilen mit dem Titel: „Lobspruch der Stadt Weyl" und trägt die Jahreszahl 1614. Vor dem Anfang findet sich von späterer Hand die Überschrift:

„Historie von dem an dem Hof der Herzogl. Ludwigschen Wittib befindl. Hannß Bach, der, wegen seiner Tracht vor einen Geistlichen gehalten und von den Vorstehern der Reichs Stadt Weil, bei seiner Durchreise, frei gehalten und tractiret worden. Auctore M. Joh. Albert. Aubelin,
Pastore zu Osteltsheim." [1])

Die letzte — sonst leere — achte Seite trägt den Vermerk: „Hannß Baachen Lobspruch zur Weil der Statt"; darunter von späterer Hand: Auctor Aubelin pastor.

Der Inhalt des Gedichtes ist aus der Überschrift ersichtlich: Bach nähert sich in der Narrenkutte mit zurückgeschlagener Kappe der Stadt Weil; der Torwächter hält ihn von weitem für einen geistlichen Würdenträger und eilt, seine Ankunft dem Bürgermeister zu melden; der entsendet den Stadtschreiber mit Geschenken in das Gasthaus, in dem Bach eingekehrt ist, um ihn zu begrüßen und zu bewirten. Der Stadtschreiber führt den Befehl aus; als er seine hochtrabende, ehrfurchtsvolle Ansprache beendet hat, zieht Bach die Narrenkappe über das Haupt und bringt unter dem Gelächter der Anwesenden das Schreiberlein zur Raison: „Du bist ein größerer Narr dann Ich!" Das Ganze ist sehr breit erzählt und gibt überwiegend eine Schilderung der behaglichen Zustände und biederen Oberhäupter der freien Reichsstadt Weil. Für Hans Bach selbst sind nur eigentlich die ersten Verse des Gedichtes von Bedeutung. Sie lauten:

Es Ist nun över zwantzig Jahr,
Deß Fürstenthumbs ein Regent war,
Ein Herr So Hertzog Ludwig genandt,
Jnn allen Landen Wohl bekhanndt,

[1]) Nach Heyd, Die historischen Handschriften der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Stuttgart, 1889, Bd. I, S. 101 war Aubelin zwischen 1611 und 1615 Pfarrer in Ostelsheim in Württemberg.

Alls nun derselbe Tods Verschiden,
Hatt sein gemahl so vberbliben,
Sich gesezt ein In Ihr wittibs statt,
Die mann Ihr Verordnet hatt,
Namb auch mit Ihr ein Erbaren Mann,
Den Ihr Herr Vor bey sich thet han,
Ein Narren, so Hannß Bach genandt,
Mann kendt Ihn In dem gantzen Landt,
Weegen seiner Abentheuerlichen Sachen,
Damit er kan ein gelächter machen,
Deeßwegen dan wie billich ist
Wurde Er mit Kleidern außgerist,
Daß mann wohl darbey sehen kann,
Worvor mann halten soll den Mann,
Wunderselten hatte Er Ein Huoth,
Dahinden an der graven Kutt,
Ist Ihm ein Kappen[1]) angenähet,
an Jeder Seitte ein Eßelohr stehet,
Daran gemeinlich Schellen hangen,
mit denen Er thuet Einher brangen
Wan er sie Straiffet Ÿbers Haar,
sagt Jedermann es sei ein Thor,
Allß nun die Wittib hochgenandt,
ohn langsten sich nicht wohl bestandt
Zog Sie darhinder ins Wildtbaadt,
Damit Sie doch auch Kurtzweil hatt,
Namb Sie auch den Hannß Bachen mitt,
Er aber wollt dort bleiben nicht
sondern gab vor, Ihm wer nicht wohl im Haupt,
bath demnach daß Ihm würdt erlaubt,
gehn Stuetgardt, daß Er dorth möcht sein,
biß die Fürstin zog wider heimb,
Er wardt endtlich gewehrt seiner bitt,
Ein Laggey der muest lauffen mit,
und Jn beglaitten nach Stuetgardt,
Sie zogen durch zur Weils der Statt,
usw.

Hierdurch wird bestätigt, daß Hans Bach Hofnarr der Herzogin-Witwe Ursula gewesen und von ihr sehr geschätzt worden ist. Daraus, daß ein Lakai ihn auf seiner von ihm

[1]) Die Handschrift hat hier noch einmal das Wort „Kutten". Aus einer durchgestrichenen Zeile ergibt sich jedoch, daß es „Kappen" heißen muß.

durch eine kleine Lüge herbeigeführten Reise nach Stuttgart begleiten muß, kann man auf eine angesehenere Stellung in der höfischen Rangordnung schließen; und sein Drängen, abreisen zu dürfen, verrät, daß noch in seinen letzten Lebensjahren die alte Unruhe und der Trieb, zu wandern, in ihm lebendig war. Durch das Gedicht kann aber auch festgestellt werden, von welcher Zeit an Bach am Württembergischen Hofe angestellt war, was übrigens ein Umherreisen im Lande nicht verhindert zu haben braucht. Vielleicht ist gerade sein Hang zum Umherziehen und seine Lust, bald hier im Lande, bald dort seine Künste zu zeigen, der Grund, weshalb er in den Listen der Hofbeamten nicht geführt wird. Seine Stellung mag keine feste gewesen sein; wenn er von einer „Kunstreise" zurückkehrte, wird man ihn immer gern wieder gesehen und, so lange es ihm beliebte, bei Hofe gehalten haben. Anders wäre es wohl auch kaum zu erklären, daß man ihn „im gantzen Landt" wegen seiner Abenteuer und seiner Gabe, die Leute zum Lachen zu bringen, kannte.

Das 1614 verfaßte Gedicht besagt, daß die Herzogin-Witwe vor „über zwanzig Jahren" den Hans Bach auf ihren Witwensitz mit sich nahm, und daß schon der Herzog Ludwig ihn „bei sich" gehabt hatte. Man wird aus der Übernahme des Hans Bach nach Nürtingen schließen dürfen, daß die Herzogin an ihm hing, und daß er schon längere Zeit am Hofe des 1591 verstorbenen Herzogs sich aufgehalten habe; Bach wird also um 1585 an den Stuttgarter Hof gekommen sein. Auch in den Verzeichnissen der Diener Herzog Ludwigs und seiner Musiker fehlt Bach [1]), wohl aus dem gleichen Grunde wie später in Nürtingen. Vielleicht auch rangierte er in seiner anfänglich sicherlich weniger angesehenen Stellung unter dem Personal, das nur mit Vornamen in den Listen geführt wurde. Ob Hans Bach mit einem Musikus „Johann Bechler von Weimar" identisch ist, der 1605 und 1606 von Herzog Lud-

[1]) Vgl. G. Bossert, Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Neue Folge, IX, 1900). Josef Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe, Bd. I, Stuttgart 1890, S. 15ff.

wigs Nachfolger, Friedrich, Geschenke erhielt[1]), bleibt fraglich. Dafür, daß „Bechler" nur ein verschwäbeltes „Bach" ist, spricht der Umstand, daß der Name „Bechler" um diese Zeit in Weimar nicht vorkommt[2]). Bach hat sicherlich auch von Nürtingen aus Beziehungen zur Hauptstadt gepflegt, wie sein Wunsch beweist, von Wildbad nach Stuttgart zu reisen und dort die Rückkehr der Herzogin-Witwe aus dem Bade zu erwarten. Vielleicht war er auch einer der beiden geigenden Narren, die der Herzog von Württemberg bei der Stuttgarter Hoftaufe von 1596 seine Gruppe im Festzuge eröffnen ließ[3]).

Aus dem älteren radierten Bildnisse Bachs, dessen Verfertiger S. A. P. nicht zu ermitteln ist, läßt sich nicht allzuviel für seine Lebensgeschichte feststellen. Es bestätigt nur die Vermutung, daß Hans Bach im Narrengewande auch während seines Lebens in Nürtingen — das Bild dürfte um 1605 entstanden sein — umherzog, und begründet die Annahme, daß er seine Fahrten nicht auf Württemberg beschränkte. Der Vers, der sich auf dem Portrait findet, deutet in seinen wenigen dialektischen Besonderheiten nach dem Elsaß[4]). Nun könnte daran gedacht werden, daß der Verfertiger des Bildes ein in Nürtingen lebender Elsässer gewesen ist; aber noch aus einem anderen Grunde wird man geneigt sein, unseren Hans Bach mit der genannten Gegend Deutschlands in Beziehung zu setzen.

Über Hans Bachs Familienverhältnisse wissen wir nichts, insbesondere nicht, ob er verheiratet gewesen und Kinder erzeugt hat. In Nürtingen enthalten die von 1615 an vollständig erhaltenen Kirchenbücher bis zum Jahre 1719 keine Eintragung mit dem Namen Bach. Erst in diesem Jahre heiratet in Nürtingen ein Thomas Bach aus „Neu-

---

1) Vgl. G. Bossert, Die Hofkapelle unter Herzog Friedrich 1593 bis 1608 (Württemb. Vierteljahrsh. f. Landesgesch., N. F., XXX, 1910) S. 359.

2) Nach Auskunft des Pfarramtes zu Weimar.

3) Vgl. Hermann Kretzschmar, Musikgeschichtliche Stichproben aus deutscher Laienliteratur des 16. Jahrhunderts. In der Festschrift für R. v. Liliencron, Leipzig 1910, S. 118.

4) Herr Prof. Dr. Max Hermann (Berlin) hatte die Freundlichkeit, den Vers zu untersuchen.

Weyler, Hanau-Liechtenbergl. Herrschaft", und von 1719 an läßt sich seine Familie in Nürtingen und Württemberg überhaupt[1]) bis tief ins 19. Jahrhundert verfolgen und ihr Stammbaum ziemlich lückenlos aufstellen. In Neuweiler, das heute zum Unter-Elsaß, Kreis Zabern, gehört, sind die Kirchenbücher vom Jahre 1630 an noch vorhanden. Diese haben ergeben[2]), daß im Jahre 1632 bereits ein Philipp Bach dort ein Kind taufen läßt, und daß dieser Bachstamm noch heute dort ansässig ist. Es spricht nichts gegen die Vermutung, daß diese Bachs schon vor 1632 in Neuweiler zu finden waren. Denkt man daran, daß das radierte Portrait Hans Bachs nach dem Elsaß deutet, so wird man, selbst wenn die spätere Wiederansiedlung eines Bach in Nürtingen bloßer Zufall sein sollte, auf den Gedanken eines Zusammenhanges zwischen unserem Hans Bach und der Familie in Neuweiler kommen, sei es, daß es sich dort um direkte Nachkommen, oder um sonstige Anverwandte des Narren handelt. Noch etwas spricht für diese Hypothese: Bekanntlich ist ein Stammbaum der Familie Bach zum ersten Male veröffentlicht worden in dem bei Johann Matthias Korabinsky um 1785 erschienenen Buche: „Beschreibung der Königl. ungarischen Haupt- Frey- und Krönungsstadt Preßburg" 1. Teil. Man hat bisher unerörtert gelassen, auf welche Weise Korabinsky oder der für ihn arbeitende Verfasser wohl in den Besitz der „Geschlechtstafel des berühmten Herrn Kapellmeisters Bach in Hamburg" gelangt sein könnte. Die Frage dürfte damit zu beantworten sein, daß, was bisher unbeachtet blieb, in dem Buche (S. 28) ein Johann Bach als Hausbesitzer angeführt wird, der zu keiner der bisher bekannten Linien des Geschlechtes gehört. Sollte der nicht die Geschlechtstafel zur Verfügung gestellt haben?

[1]) Die Nürtinger Kirchenbuchauszüge verdanke ich Herrn Oberpfarrer Höckh. — Ob die zahlreichen den Namen Bach führenden Persönlichkeiten, die von Ferd. Friedr. Faber in seinem Werke „Die Württembergischen Familienstiftungen" (Stuttgart 1853 ff.) namhaft gemacht werden, mit der Nürtinger Familie in Zusammenhang stehen, hat sich bisher nicht feststellen lassen.

[2]) Herr Pfarrer P. Rudi hatte die Güte, die Kirchenbücher durchzusehen, wofür ihm auch hier gedankt sei.

Nun findet man in den Nürtinger Kirchenbüchern die Notiz, daß zwei männliche Enkel des 1719 in Nürtingen eingewanderten Thomas Bach, von denen der eine Johann hieß, in Ungarn verheiratet gewesen sind, und daß deren Vater Christian Friedrich Bach 1784 zu Ofen verstorben ist, vermutlich auf der Reise zum Besuche seiner Söhne. Vielleicht war dieser Johann Bach aus Nürtingen der Preßburger Hausbesitzer und Eigentümer der Stammtafel. Damit wäre aber dargetan, daß sich die Nürtinger und demgemäß auch die Neuweilerschen Bachs mit den Thüringern verbunden fühlten, da sie sonst kaum den Stammbaum dieser Familie besessen hätten[1]), und dieser Umstand wiederum gibt einen Baustein für die Annahme, daß unser Hans Bach selbst aus Thüringen, aus Wechmar stammte. Beweisen läßt sich das nicht. Dafür spricht nur, daß die Familie Sebastian den portraitierten Hans Bach als Angehörigen angesehen hat, und daß in Nr. 2 der handschriftlichen Genealogie offenbar zwei Persönlichkeiten zu einer verschmolzen sind: Der 1626 gestorbene Wechmarische Spielmann Hans Bach und ein Musiker aus Wechmar, der in Gotha beim Stadtpfeifer in der Lehre gewesen ist und noch auf dem 1567 zerstörten Grimmenstein gewohnt hat. Das könnte aber sehr wohl unser 1555 geborener Nürtinger Hans Bach sein, den man sich als Altersgenossen, vielleicht als Bruder des Veit Bach denken könnte. Für seine thüringische Herkunft mag noch angeführt werden, daß sein Name auf der letzten Seite der Stuttgarter Handschrift „Baach“ geschrieben wird. Diese Schreibart findet sich im 17. Jahrhundert in Thüringen häufiger; auch in den Wechmarer Kirchenbüchern. Wie er dann von Wechmar oder Gotha aus an den Stuttgarter Hof gekommen, läßt sich kaum mutmaßen. Vielleicht hat ihn auf seinen Spielmannswanderungen ein Zufall dahin getrieben, vielleicht hat ihn auch der Herzog Ludwig, als er 1583 mit seiner Kapelle zur Hochzeit seiner Schwester Sophie mit dem Herzog Friedrich Wilhelm von Sachsen-Alten-

---

[1]) Es sei darauf hingewiesen, daß dieser Stammbaum einige Abweichungen enthält, die sich in keinem anderen finden. So nennt er den zweiten Sohn des Veit Bach Friedrich.

burg in Weimar weilte, dort kennen gelernt und mitgenommen [1]), um ihn etwa besonders in der seit 1578 in Stuttgart am Hofe bestehenden musikalischen Werkstätte [2]) zu verwenden, wofür die Werkzeuge sprechen würden, die den Hans Bach auf dem Nürtinger Stich umgeben.

Diese Vermutung durfte, wie manche andere im Vorstehenden ausgesprochene, mehr wahrscheinliche als unumstößlich begründete Annahme hier mitgeteilt werden, um weiteren Nachforschungen als Hinweis zu dienen. Tatsächlich festgestellt ist nur das Folgende:

Der im Jahre 1626 zu Wechmar verstorbene Spielmann Hans Bach, der als Sebastion Bachs Urgroßvater gilt, ist mit dem auf dem Nürtinger Stich und der etwas früheren Radierung portraitierten Hans Bach nicht identisch. Dieser ist 1555 geboren, kam vor 1591 an den Stuttgarter, dann an den Nürtinger Hof. Er betätigte sich dort als Hofnarr und Geigenspieler, war aber über den Hof hinaus im ganzen Lande bekannt und beliebt. Er starb in Nürtingen am 1. Dezember 1615 als ein geachteter und geehrter Mann.

---

1) Vgl. Bossert, Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig, a. a. O. S. 255. Der obenerwähnte Johann Bechler wird als „von Weimar" in den Listen angegeben.

2) Vgl. Bossert, ebenda, S. 280 ff.

Vom Rhythmus des evangelischen Chorals[1]).

Von Rudolf Wustmann.

Wenn man in der evangelischen Kirche die etwa bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts geschaffenen Gemeindelieder in ihrer alt-musikalischen Form als „rhythmischen Choral" bezeichnet, so begeht man eine doppelte Ungenauigkeit.

Diese Lieder waren noch keine „Choräle". Der Begriff ‚evangelischer Choral' in unserm Sinne hatte sich damals noch nicht eingebürgert; unter choralem Singen verstand man vorwiegend die aus der alten Kirche übernommenen liturgischen Gesänge im gregorianischen Choral wie die Präfationen, Responsorien, Kollekten, die Passionslektion, Tedeum und Magnifikat, allenfalls die alten Hymnen in ebenster Form. Erst im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges kommt die Bezeichnung ‚Choralmelodie' für einen neuen evangelischen Liedgesang von ganz einfachem Rhythmus vereinzelt vor und erlangt dann etwa im Laufe eines Jahrhunderts den heutigen Sinn.

Die alten geistlichen Liedweisen waren aber auch noch nicht „rhythmisch" im vollen Sinne dieses Wortes. Sie hatten wohl eine Art Rhythmus wie alles Gesprochene und Gesungene, aber nicht jenen durchgehenden Fluß der Betonung, der erst mit Opitz in das Bewußtsein der deutschen Poetik einzudringen anfing. Nicht so sehr die Betonung, als das Metrum gab

---

[1]) Vorgetragen in der Diözesanversammlung zu Annaberg am 15. Dezember 1910.

für das ältere Formgefühl den Ausschlag; und das altmetrische Bewußtsein ging nicht vom Ganzen der Zeile, geschweige der Strophe aus, sondern von ihren Partikeln, dem Versfuß, der Brevis. Daher das uns heute unregelmäßig, unrhythmisch anmutende der meisten altevangelischen Lieder in ihrer ursprünglichen Form. Als „rhythmischen Choral" im vollen Sinne dieser beiden Worte kann man das evangelische Gemeindelied erst in seiner neueren Form bezeichnen, die es ungefähr seit der Mitte des 17. Jahrhunderts allmählich annimmt.

Vergegenwärtigen wir uns einmal im Zusammenhang die geschichtliche Entwicklung von Metrum und Rhythmus im evangelischen Choral!

Das evangelische Gemeindelied wurde zu Luthers Zeit, musikgeschichtlich betrachtet, aus drei Quellen gespeist. Erstens entstammt es dem gregorianischen Choral der alten Kirche samt dessen weltlichen Absenkern in der Meistersingermelodik. Zweitens knüpfte es an den spätgotischen weltlichen Gesang an, wie er in der mehrstimmigen Mensuralmusik um 1500 reich und fein, wenn auch eckig und stößig entwickelt war, und zwar an die einfacheren Formen des damals durch diese Mensuralmusik in seiner Melodik bestimmten sog. Volksliedes, d. h. des bürgerlichen Kunstliedes über ältere Volksweisen. Drittens — und das war das moderne um 1530 — dringt sogleich die Renaissancerhythmik ein, wie sie sich bei der Komposition antiker Versmaße bildete, indem man sich genauer an das Metrum der Texte anschloß, als es die gotische Mensuralmusik für nötig gehalten hatte.

Um die Mitte des 16. Jahrhundert, wo die romanische Tendenz überhaupt in Deutschland zunahm, gewann auch im evangelischen Kirchenlied das romanisch quantitierende Prinzip an Stärke, namentlich durch den Einfluß des Goudimelschen Psalters. Diese in ein straffes, prangendes, ernstes Barock abgewandelte Renaissancemetrik steht im Vordergrunde der um 1600 geformten evangelischen Liedweisen; einer ihrer letzten Vertreter, bei dem sie gefälligeres Wesen annimmt, ist Johann Crüger. Neben dieser antikisch mensurierenden Tendenz aber

— die sich damals sogar lutherischer Liedertexte bemächtigte — treibt die alte gregorianische Art noch frische Formen, wenn auch barock verputzt, wie z. B. in den Weisen Philipp Nicolais. Und als ein drittes entsteht damals eine Art Mittelweg, der von den anderen Tendenzen lernend und ihr Zuviel abstoßend, auf eine neue Innigkeit der Melodie zukommt: als Vertreter dieser hoffnungsreichsten Entwicklungslinie muß Calvisius bezeichnet werden.

Schon im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges beginnt man die barocken Weisen als starr und trocken zu empfinden, das Streben nach mehr verbindlicher und flüssiger Melodik macht sich auch im evangelischen Gemeindelied geltend. Bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts halten sich alter Bestand und neue Art etwa die Wage, um 1700 aber siegt die Überzeugung von der besseren Singbarkeit und auch tieferen religiösen Tragfähigkeit der einfach fließenden Form, des geebneten Rhythmus bei Liedern von ruhigem Wesen namentlich in den größeren und moderner empfindenden Gemeinden so entscheidend, daß es zu einer Umwandlung vieler alten Weisen in diesem Sinne kommt. In Leipzig, seit Luthers Spätzeit der führenden Stadt Kursachsens in Sachen des geistlichen Liedes, sind es namentlich der Thomaskantor Kuhnau und der Nikolaiorganist Vetter, die bei dieser Rationalisierung — im guten Sinne — des geistlichen Liedes den Ausschlag geben. So paradox es manchem klingen mag, erst dieses frührationalistische Zeitalter hat den typischen evangelischen Choral im allgemeinen neueren Sinne dieses Wortes hergestellt. Erst die Vereinfachung, die er erfuhr, erlaubte, die Bezeichnung ‚choral‘ jetzt auf alle Gemeindeweisen zu übertragen. In der Richtung seiner Vorgänger Kuhnau und Vetter, freilich mit weit tieferer Überzeugung, arbeitet auch Sebastian Bach mit der Choralweise da, wo er sie für den Mund der Gemeinde bestimmt. Er vor allen hat in seiner beinahe dreißigjährigen kirchenmusikalischen Leitung Leipzigs und in der Erziehung vieler Schüler, die sich in Sachsen, Thüringen und weiter verbreitet haben, die gotischen und barocken Formen des teilweise in Leipzig noch bis in seine Zeit hinein ge-

bräuchlichen Gesangbuches von Vopelius (1682) vergessen gemacht.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Wendezeit zum 19. stehn im Zeichen simpler Innigkeit und der Tatsache, daß nur noch Musiker zweiten und dritten Ranges um den evangelischen Choral bemüht sind. Die Doles, Homilius, Hiller haben den Bachschen Gemeindechoral zunächst melodisch — und das heißt auch rhythmisch —, dann aber auch harmonisch angefangen verdorren zu lassen. Ihre Empfindsamkeit war nicht kräftig genug, der nun sich arg verplattenden rationalistischen Tendenz die Wage zu halten. Und vollends verhielt sich die nach 1820 allenthalben emportauchende realistische Sinnesrichtung dem evangelischen Choral gegenüber gleichgültig. Neben dieser aber kam eine historisierende Bewegung auf, man entdeckte die Gotik, schwärmte für ‚altdeutsch' mit mehr Gefühl als Urteil, erklärte allem, was an Rationalismus erinnerte, die Fehde, und mit den Butzenscheiben und der deutschen Renaissance fand um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch das altevangelische Lied in der rhythmischen Form des 16. und frühen 17. Jahrhunderts wieder Liebhaber. Indessen hat sich unter den deutschen Landesgesangbüchern damals doch nur das bayrische in das Fahrwasser der historisierenden Choralfreunde begeben. Übrigens ließ diese Bewegung nach der Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich wieder nach, und in den achtziger Jahren war man meist zu der Einsicht gekommen, daß der Gegenwart mit bloßem Historismus auch auf diesem Felde nicht gedient sei. Auf diesem Standpunkt der achtziger Jahre steht auch das sächsische Landeschoralbuch von 1883, und 1888 konnte sich Kümmerle in seiner trefflichen Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik (I S. 259) äußern: „Die Frage, ob alter, quantitierender, oder neuerer, akzentuierender Rhythmus, ist keine brennende mehr, wie sie es in den vierziger oder fünfziger Jahren in hohem Grade war. Der Feuereifer für die Restituierung der alten rhythmischen Form, deren ursprünglicher Bestand noch weit schwerer zu ermitteln ist, als der der Melodien, weil die Alten in ihren Tonsätzen sie als Gegen-

stand einer in hohem Grade freien, künstlerischen, nach Art und Zeit wohl auch manierierten Bearbeitung ansahen, hat sich abgekühlt und einer ruhigeren Anschauungsweise Platz gemacht. Man ist von der Ansicht zurückgekommen, als sei unsere jetzige rhythmische Form des Chorals nur eine im Lauf der Zeit eingetretene Degeneration ... Die besten Choralbücher der Gegenwart begnügen sich denn auch in der richtigen Erkenntnis, daß sich hier nichts erzwingen und aufdringen lasse, damit, unter Beiseitesetzung des Vorurteils, als ob jeder Choral nur in langsamstem Gange gesungen werden dürfe, aus den älteren, lebendigen Formen der Weisen nur soviel Erfrischung zu schöpfen, als sich mit dem jetzigen Zustand des Gemeindegesanges verträgt und für eine künftige Entwicklung Raum läßt."

Da erschien 1890 das bekannte Wolfrumsche Buch über die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung. Wissenschaftlich auf ein enges Gesichtsfeld eingestellt, nur auf das 16. Jahrhundert, glaubte es doch von neuem behaupten zu können, der damalige evangelische Volksgesang sei eine „weite herrliche blumenreiche Aue", woraus später „künstliche Gartenanlagen", dann „Ackerland" und zuletzt „dürrer Boden" geworden sei. Das jugendliche Werk erklärte sich auf dem Titel als „für Theologen und kirchliche Musiker" geschrieben. In den zwanzig Jahren, die seit seinem Erscheinen vergangen sind, hat es auf seiten der kirchlichen Musiker, was seine Gegenwartstendenz anlangt, nicht eben viel Anklang gefunden (spätere Arbeiten Wolfrums in derselben Richtung scharfen Widerspruch), und die meisten unserer seitdem neu herausgegebenen Landeschoralbücher haben seinen extrem historisierenden Anschauungen nicht stattgegeben (mit demselben Recht, wie das heutige Volkslied sprachlich sich nicht mit dem des 16. Jahrhunderts vergleichen läßt, wie heutige Augenvolkskunst etwas ganz anderes ist als die des 16. Jahrhunders). Nur in Baden ist ein dem bayrischen Landesgesangbuch ähnliches zustande gekommen. Unter den Theologen aber kleinerer Gemeinden hat Wolfrum auch sonst Anhang gefunden, und von ihnen

geht die Bewegung in Sachsen aus[1]), um derentwillen wir uns heute mit dieser Frage beschäftigen.

* * *

Wer zum erstenmal an die Bewegung herankommt, kann wohl den Eindruck erhalten, es handle sich vor allem darum, möglichst viel im Dreivierteltakt statt im Viervierteltakt zu singen. Mit naivem Entzücken wird z. B. auf Lieder wie ‚Lobe den Herrn‘, ‚Jesu hilf siegen‘ hingewiesen, als Beispiele „rhythmischen“ Gesanges. Nun ist das Wesen des Dreivierteltaktes lebhaftere rhythmische Energie als das des Viervierteltaktes; der gesungene Dreivierteltakt stammt aus dem Tanz und zwar vom gehüpften, gesprungenen Tanz im Gegensatz zu dem in geradem Takt gewandelten Gehtanz. Unter den 193 Melodien des sächsischen Landeschoralbuches gehen 14 im Dreivierteltakt; ihre Texte sind alle freudig-festlicher Art. Außer diesen bietet der Anhang noch drei, wo die Tripeltaktform die ältere ist und für die Gegenwart neben der geläufigeren gradtaktigen Form zur Wahl gestellt wird: ‚Allein Gott in der Höh sei Ehr‘, ‚Nun lob mein Seel den Herren‘, ‚Aus meines Herzens Grunde‘. Beginnen wir die eingehendere Erwägung über den Gegenwartswert der älteren Formen mit der Betrachtung dieser drei Lieder!

An dem Techschen Liede ‚Allein Gott in der Höh sei Ehr‘ samt seiner alten Tripeltaktmelodie haben zwei Männer Kritik geübt, Martin Luther und Sebastian Bach. Die Melodie entstammt einem gregorianischen Gloria in excelsis, und Tech mensurierte sie dem Charakter des biblischen Engellobes der Weihnacht entsprechend im Dreitakt. Textlich aber hat er den Lobgesang in einen Bittgesang münden lassen, dessen Stimmung von Strophe zu Strophe de- und wehmütiger wird, zu der frohen Weise immer weniger paßt. Luthern gefiel die Melodie besser als der Text; er dichtete zu ihr sein ‚All Ehr

[1]) Mit welch unbefangener Phantasie und mit wie stumpfen Waffen diese Agitation arbeitet, sieht man mit Staunen z. B. im ‚Kirchenchor‘ 1909 S. 137.

und Lob soll Gottes sein', das gleich in der ersten Zeile den rhythmischen Meister Techs zeigt, die häßliche hohe Dehnung auf in vermeidet und durch alle fünf Strophen den Weihnachtsjubel frisch und fröhlich durchführt, ein wahres deutsches Gloria. Aber die evangelischen Gemeinden hingen vielleicht schon an der Techschen Dichtung, man stieß sich wohl auch an die und jene Stelle von Luthers Text; Luthers Lied verschwand wieder aus den Gesangbüchern. Das Übel einer festlich-frohen Weise zu barmenden Textworten blieb in Leipzig z. B. bis in das Gesangbuch von Vopelius (1682), in das Orgelbuch von Vetter (1709). Erst Bach empfand wieder wie Luther; und er nun half musikalisch, indem er den Viervierteltakt der Melodie einführte. Dreimal haben wir das Lied von ihm überliefert, stets im Viervierteltakt, der dem Doppelwesen des Techschen Textes allein gerecht zu werden vermag. Bei Bachs Einführung ist es bis jetzt in Sachsen geblieben. Das Verlangen, den Techschen Text nun wieder im alten Tripeltakt zu singen, kann von keinem wirklichen Rhythmiker gebilligt werden, und die Frommholdsche Agitation [1]) richtet sich hier, ohne es zu wissen, gegen Luthers und gegen Bachs Geist.

Nicht ganz so schlagend, aber doch ähnlich verhält es sich mit ‚Nun lob mein Seel den Herren'. Auch hier handelt es sich um eine Dichtung (über den 103. Psalm), die zwar als Lobgesang beginnt und schließt, aber unter ihren vier Strophen auch eine enthält, die dritte, die fast lauter Trübsal ist: wir sind Staub, unser Leben wie Gras, und wenn der Wind drüber geht, ist es nimmer da. Das auf einen „freudigen Tenor" — so charakterisierte man die tripeltaktige Weise im 16. Jahrhundert richtig — zu singen, ist eine starke Zumutung. Doch ist es lange dabei geblieben. Kein geringerer als Sebastian Bach hat schließlich aber auch hier den Übergang zum Viervierteltakt für angezeigt gehalten. Ph. E. Bach bringt in der Choralsammlung seines Vaters die geradtaktige Form an erster,

[1]) Vgl. bes. dessen Referat: Der rhythmische Gesang des evangelischen Kirchenliedes und unser Landeschoralbuch (1905).

die alte tripeltaktige an zweiter Stelle; zwei ältere Leipziger Kantaten Bachs verwenden noch den Tripeltakt der Melodie, eine spätere[1]) den geraden Takt, und das Gesangbuch von Doles (1786) erweist dann die geradtaktige Form als in Leipzig eingebürgert, und um 1840 war sie es im ganzen evangelischen Deutschland. Auch hier richtete sich also das Bestreben, die Gemeinde zu tripeltaktigem Gesang zu veranlassen, gegen die reife Überzeugung Sebastian Bachs, des größten Meisters der evangelischen Kirchenmusik, zu dessen Werk gerade wir Heutigen uns sonst als zu einer der tiefsten evangelischen Quellen drängen.

‚Aus meines Herzens Grunde‘ ist ein Hausmorgenlied von inniger, bescheidener Haltung, vor Beginn der täglichen Berufsarbeit zu singen. Seit der Wende des 16. Jahrhunderts, wo es auftaucht, bis zur Mitte des 18. hat man es im Tripeltakt gesungen, der bei dieser Melodie an den Wiegencharakter anklingt; auch Bach ist dabei geblieben. In Leipzig war es Doles, der dieses Lied in Viervierteltakt übertrug, vielleicht um der widernatürlichen alten Metrisierung willen



und ähnlicher Stellen in den folgenden Strophen, die wir Heutigen beim Singen kaum mehr über die Lippen bringen. Wenn man bei diesem Liede dem Verlangen nach dem alten Dreivierteltakt — besser übrigens Sechsvierteltakt — stattgeben wollte, müßte der Text entsprechend umgestaltet werden. Und wirklich hat diese Weise in ihrem ursprünglichen Rhythmus besonders innigen Klang.

Soviel über die Möglichkeit, alte tripeltaktige Formen aus dem jetzigen Anhang des sächsischen Choralbuches in Zukunft vor den geradtaktigen zu bevorzugen. Wie man sieht, ist das

[1]) ‚Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende‘; daß Ph. Spittas Ansetzung dieses Werkes zwischen 1723 und 1727 nicht berechtigt ist und daß es wenigstens um ein Jahrzehnt später entstanden ist, läßt sich durch verschiedene Beweiszeichen erhärten.

Ergebnis äußerst gering. Allgemein wäre zu den Entscheidungen, wo es sich um weiter nichts als die Wahl: Tripelrhythmus oder gerader Rhythmus? handelt, nur noch zu sagen, daß der Tripelrhythmus, wenn er nach Sinn und Metrum nicht völlig zum Texte paßt, viel schneller leierig wirkt als der gerade. Rhythmisch sind sie aber beide.

* * *

Wesentlich anders liegen die Dinge bei dem übrigen, größeren Teile der jetzt im Anfang des sächsischen Landeschoralbuches stehenden Melodien. Wir wollen einige von diesen in der Reihenfolge ihrer geschichtlichen Entstehung betrachten, drei Lieder aus dem Zeitalter Luthers selbst.

Das älteste Stück ist ‚Ich dank dir lieber Herre'. Die Melodie ist eigentlich die Weise eines älteren weltlichen Liedes ‚Entlaubet ist der Walde', eines wehmütigen Abschiedsliedes, zur Herbstzeit unterm Fenster der Liebsten zu singen. Durchaus demütig und individuell ist auch der altevangelische Morgentext dazu ‚Ich dank dir lieber Herre'; neben ihn hat Joh. Mühlmann um 1600 den mehr dem Gemeindeleben, den Wochentagsmorgengottesdiensten angepaßten Text gesetzt ‚Dank sei Gott in der Höhe'. Die älteste und weitaus schönste Form der Melodie des weltlichen Liedes — aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, wenn nicht noch älter — steht im Lochheimer Liederbuch[1]); zu Beginn des 16. Jahrhunders war sie durch eine andere ersetzt, die als Tenor eines vierstimmigen Stoltzerschen Kunstsatzes (1539) beginnt:



Das Babstsche Gesangbuch bringt 1545 diese Weise in derselben Lage zu dem Liede ‚Ich dank dir lieber Herre', und noch in späteren Ausgaben von Babsts Sammlung, z. B. der Vögelinschen von 1569, findet sie sich so gedruckt. Es handelt sich

1) Jahrbücher f. musikal. Wissenschaft, hsg. von Chrysander, II S. 118.

hier um die spätgotische Kunstform einer Weise, die das Volk einfacher sang. Um die wirklich volkstümliche Form kennen zu lernen, muß man die ‚Gassenhawerlin‘ von 1535 aufschlagen[1]): da heißt die erste Zeile



Es ist dies der eine Irrtum, die eine irrige Behauptung unserer Rhythmusschwärmer, daß die spätgotische Kunstform die des Volksmundes, die „urwüchsige“ sei; bei Wolfrum wie bei seinen Anhängern beruht diese oft vorgetragene Ansicht auf Unkenntnis des Unterschiedes zwischen wirklichem Volks- und bürgerlichem Kunstgesang im 16. Jahrhundert. Viel schlimmer aber ist ein zweiter Irrtum.

Wolfrum und die Seinen sind der Ansicht, man habe jene Kunstmelodie im 16. Jahrhundert dem Text entsprechend so rhythmisiert:

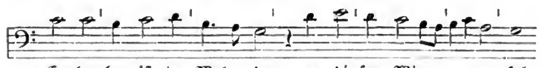


Sie kommen darauf zu, in die alten, bekanntlich ohne Taktstriche aufgezeichneten Gesänge den buntesten Rhythmuswechsel hineinzuhören: bald geht es im Vierviertel-, bald im Sechsviertel-, bald im Dreihalbtakt usw. Der Tausend! sind denn diese guten Knaben des 16. Jahrhunderts alle schon bei Dalcroze in die Schule gegangen? — Die gegenwärtige Musikwissenschaft weiß nun bestimmt[2]), daß die Wolfrumschen Rhyth-

[1]) Vgl. Erk-Böhme, Liederhort II 549.

[2]) Vgl. bes. den lehrreichen Aufsatz von G. Schünemann ‚Zur Frage des Taktschlagens und der Taktbehandlung in der Mensuralmusik‘, Sammelbände der IMG. X, S. 73. — Daß Wolfrums Aufstellungen unrichtig sind, ergibt sich auch aus den gleichzeitigen Tabulaturbüchern, die ja die Taktstriche enthalten.

misierungen falsch sind, ja, daß sie lauter Zerrbilder des dereinst gefühlten Rhythmus liefern. Man unterschied im 16. Jahrhundert so gut wie sonst vor allem geraden Takt und ungeraden Takt (Proportio tripla). Außer den drei oben besprochenen Liedern[1]) gehen alle Choräle im Anhang des sächsischen Choralbuches auch in alter Form in nichts anderem als im geraden Takte. Alle Versuche, an irgend einer Stelle Dreivierteltakt usw. hineinzuinterpretieren, sind Fälschungen des alten Rhythmus. Das Stoltzersche Quartett geht in geradem Takt, einer der Sänger schlug diesen geraden Takt beim Singen, und es ergab sich eben stellenweise, wo Text- und Taktrhythmus nicht völlig klappen, jenes eigentümliche Schweben der Betonung, das eine Haupteigenschaft des spätgotischen Kunstgesanges ist, und das damals auch dem musikalisch ungelehrten bürgerlichen Sänger vertraut genug war, um es ihm beim Gemeindegesang in bescheidenem Maße zumuten zu können. Die rhythmische Empfindung war also bei unserer Melodie die folgende (wir deuten die echte Taktierung an, die guten Taktteile sind nicht scharf zu akzentuieren):

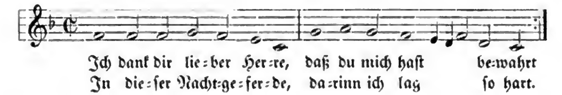


Wer sich einmal in die richtige Taktierung dieser alten Gesänge hineingehört hat, empfindet die Wolfrum-Frommholdschen Umrhythmisierungen als grobe Vergewaltigungen und Zerreißungen des altorganischen musikalischen Lebens. Man verschone unsere Gemeinden mit diesen Zerrbildern, die weder mit Geschichtswissenschaft noch mit rhythmischem Grundgefühl etwas gemein haben.

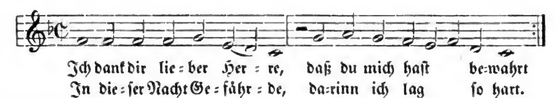
Aber auch der echte alte Kunstrhythmus ließ sich in diesem Falle nicht lange durchführen. In Leipzig hat sich hier schon Calvisius (1597) dem wirklichen Volkston des 16. Jahrhunderts

[1]) Allein Gott in der Höh, Nun lob mein Seel, Aus meines Herzens Grunde.

auch in der Kirche genähert und gerade damit den ersten Schritt zur Choralisierung der spätgotischen Weise getan. Ähnlich der ‚Gassenhauer‘form beginnt er:



Noch etwas einfacher sang man hundert Jahre später (Vopelius S. 542):



Bach schrieb (XXXIX, 224):



Ich dank dir lie=ber Her=re, daß du mich hast___ bewahrt
In die=ser Nacht Ge=fah=re, da=rin ich lag___ so hart.

Daraus machte Doles (Nr. 36):



Und das jetzige sächsische Landeschoralbuch gibt als Hauptform:



Während also die spätgotische Kunstweise nur fünfzig Jahre Bestand gehabt hat, hat sich die einfache Tendenz hier drei Jahrhunderte bewährt.

Wir kommen zu Luthers ‚fester Burg‘. Den Rhythmus der alten Melodie müssen wir auch hier geschichtlich als spätgotisch bezeichnen. Über sein eigentliches, wahres Wesen einerseits und über die Wolfrumsche Taktierung andrerseits, die

auch hier zwischen Vierviertein, Dreihalben und Sechsvierteln umhertaumelt und neuerdings für Sachsen gewünscht wird, wäre dasselbe zu sagen wie zum vorigen Liede. Unsere schöne, einfache, rhythmisch viel durchgreifendere Form verdanken wir vor allen anderen wiederum Sebastian Bach. Das Leipziger Gesangbuch von Vopelius (1682), das zu Bachs Zeit als altmodisch in Nebengebrauch war, notierte noch (S. 670):



Der ausgezeichnete Leipziger Organist Vetter ging (1709) zu folgender Form über (Nr. 109)



Bach ließ singen:

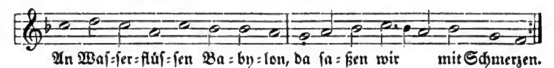


Wie Vetter zwischen 1710 und 1720 und Bach seit 1730 sofort Anklang fanden, ersieht man aus der Schrift von Friedrich Zelle ‚Ein feste Burg ist unser Gott'[1]). Und nun wird die Bachsche Form, mit kleinen Abweichungen, seit 150 Jahren in der evangelischen Kirche gesungen. Von 43 amtlichen evangelischen Choralbüchern in Europa[2]) sind es gegenwärtig nur drei, die ihren Gemeinden hier die spätgotische Form bieten: Bayern, Mecklenburg-Schwerin und Reuß j. L. Nur vier stellen die alte Form als Nebenmöglichkeit zur Wahl: Braun-

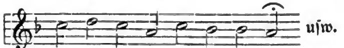
[1]) Berliner Realschulprogramm von 1897, III S. 11 ff.
[2]) Vgl. Feller, Ein feste Burg auf einerlei Weise. 1908.

schweig, Lübeck, Sachsen, Schwarzburg-Sondershausen. Die übrigen 36 kennen nur die neuere Form. Dies zur Beleuchtung der von Anhängern Wolfrums neuerdings ausgesprochenen Behauptung, die altrhythmische Form fange jetzt allgemein an bevorzugt zu werden.

Die dritte hier zu besprechende Melodie aus Luthers Zeit ist die des Straßburger Organisten Wolfgang Dachstein zu seiner Dichtung über den 137. Psalm:



Die alte Metrisierung — es wäre irrig, sie als Wechsel von Dreihalb- und Viervierteltakt auszulegen — entspricht hier der deutschen Betonung besser als die manches anderen evangelischen Kunstliedes jener Zeit und hat mehr inneres Ebenmaß: es ist der Einfluß der Renaissancemusik, der hier im altevangelischen Liede erscheint, der Einfluß eines an der Komposition Horazischer Oden und anderer antiker Versmaße geläuterten metrischen Sinnes, und es ist kein Zufall, daß diese Melodie aus dem humanistisch besonders gebildeten deutschen Südwesten stammt. Aber das Dachsteinsche Gedicht wird in Sachsen schon lange nicht mehr gesungen. Um 1700, als das Passionschoralwesen in Blüte stand, war ‚Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld' beliebtester Text zu der Weise geworden, und ihn sang man schon nicht mehr in dem alten Rhythmus, sondern vereinfacht, z. B. Kuhnau und Telemann in ihren Passionen:



Denn man fühlte und erkannte, daß das musiksinnlichere Spiel der Urweise dem Karfreitagstext im ganzen schlecht anstehe und auch im einzelnen nicht recht passe (‚trägt' auf einen kurzen Ton, ‚ihre' auf ein Melisma usw.). Und so kennt denn auch Bach nur die einfache Form, bei der es seit 200 Jahren geblieben ist. Nur für den ursprünglichen Text hätte es hier Sinn, auch wieder auf die ursprüngliche Weise zurück-

greifen zu wollen; aber um den handelt es sich für uns nicht mehr. Für die beiden Lieder ‚Ich komme, Herr, und suche dich‘ und ‚O König, dessen Majestät‘, die im sächsischen Gesangbuche noch nach der Weise gehen, kommt vollends nur der neuere Rhythmus in Frage, wovon sich jeder durch einen Versuch überzeuge: der neuere Melodierhythmus liegt dem monopodischeren Rhythmus der neuen Texte viel besser.

* * *

Halten wir hier einen Augenblick inne und fragen nach dem Ergebnis unserer bisherigen Betrachtung. Von den 19 im Anhang des sächsischen Landeschoralbuches stehenden alten Weisen hat sich uns ein Drittel, die bis jetzt durchgesprochenen sechs, (mit höchstens einer Ausnahme, über die man verschieden denken mag) als ungeeignet erwiesen, dem Gemeindegesang der Gegenwart zugeführt zu werden. Mit den übrigen zwei Dritteln, die fast alle dem Jahrhundert von 1550 bis 1650 entstammen und dessen barocke Manier an der Stirn — wie jedes durchschnittliche kunstgewerbliche Erzeugnis dieses Jahrhunderts es tut —, liegt die Sache aber ebenso. Überall ergeben sich dieselben, an den ersten sechs Liedern schon gemachten Beobachtungen: die alte Melodie ist ebensowenig mehr begehrbar, wie jemand etwas von ihrem alten Text würde wissen wollen; und: auch hier würde die Restauration nichts andres bedeuten, als daß der durch Bach und sein Zeitalter zu zeitloser, schlichter Größe emporgeführte, ja in seinem besten rhythmisch-musikalischen Wesen erst recht eigentlich geschaffene evangelischen Choral mit Modeallüren früherer Jahrhunderte, die nur noch historisch nachfühlbar sind, aufgetakelt würde, mit einem nebensächlichen sinnlichen Zuviel u. dgl. Wobei die guten Worte ‚rhythmisch‘ und ‚Volksweise‘ handgreiflich mißbraucht werden.

Trotz all dieser Einzelirrtümer und des vielfach betretenen falschen Weges ist nun aber der Gedanke, unserem Gemeindegesang womöglich mehr rhythmische Energie zuzuführen, gut und richtig. Gewiß kann dazu auch beitragen, wenn wir die unbestimmten Haltezeiten an den Zeilenenden abschaffen, die

jetzt durch Fermaten bezeichnet werden. Wenn man freilich statt der Fermate einen Cäsurstrich (Frommhold) macht, so ist die Sache wohl nicht viel gebessert. Es handelt sich darum, musikalisch rationelle Haltepunkte herzustellen, d. h. Pausen, wie es schon in einigen neuen Gesangbüchern geschehen ist und wie es auch die Kunstmusik tut, wo sie den Gemeindegesang in ihre Form mit einbezieht, wie Reger, dem Vorgange Bachs folgend, in seinen Choralkantaten. Die richtige Pausierung ist nicht leicht zu setzen und darf nicht nach einem Schema für alle Lieder gemacht werden, aber nur sie gewährt einen durchgehenden rhythmischen Verlauf der ganzen Strophe, während bis jetzt nach jeder Zeile ein allgemeines Loslassen des Rhythmus eintritt, worauf der Organist mit einem neuen Akkord anfängt und die Gemeinde — pauz! — hinterher in diesen einfällt. Dieses Übel, das auch an dem berüchtigten Schleppen mit schuld ist, wird wegfallen, wenn genaue Pausen zwischen die Zeilen treten.

Da einmal vom Schleppen, diesem rhythmischen Erbübel, die Rede ist — am sichersten ist ihm von vornherein durch ein frisches Tempo zu begegnen —, sei noch auf einen anderen Punkt hingewiesen, der eine besondere Stütze des Schleppunwesens ist: die klingenden Ausgänge mit gedehnter, vorletzter Silbe. Viele von ihnen bedeuten ein Zuviel von Dehnung und schaffen Platz für überflüssiges Gefühlsplus, das bei uns energischeren Menschen von 1900 leicht unwahr wird. In manchem Liede sind sie nötig, in vielen entbehrlich. In der Zeile ‚Ach bleib mit deiner Gnade‘ hat die Verdoppelung der Silbenlänge ‚Gna‘- z. B. besseres Recht als in der Zeile ‚Ich dank dir lieber Herre‘ die Verdoppelung von ‚Her-‘. Die Reduzierung dieser vorletzten Silbe zweisilbiger Reime auf das gewöhnliche Silbenmaß entspricht der choralen Tendenz und dem Bedürfnis nach mehr rhythmischer Knappheit zugleich.

Wichtig für einen lebensvollen fließenden Vortrag des evangelischen Chorals ist endlich die Behandlung der Orgel: die textliche Artikulation und Akzentuation der Zeilen darf durch die gleichmäßige Dicke der Orgelakkorde nicht zu sehr übertüncht werden. Die Orgel soll nicht immer alle Strophen mitspielen.

Auch soll sie sich bei einer Folge von Strophen desselben Liedes nicht immer derselben Satzform bedienen: wie der Charakter des Inhalts wechselt, so müssen sich auch die Harmoniefolgen verschieden entwickeln können (ohne daß die Melodie angetastet wird).

Überhaupt dürfte der Satz, die Harmoniefolge dasjenige Gebiet sein, auf dem unser Landeschoralbuch noch verbesserungsfähiger ist als auf dem Gebiete der Melodien. Z. Tl. heißt es da alte Schulden einlösen und schöne Harmonieen des Bachschen und der ihm zunächst folgenden Zeitalter wieder herstellen! Welchen Reichtum an neuen Harmonien hat uns dann aber die deutsche Musik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erschlossen! Davon ist noch kein Tropfen in das Landeschoralbuch hereingedrungen. Hier ist das Feld, wo eine bedeutende Erneuerung stattfinden kann, eine große „Vergegenwärtigung", eine musikalische Interessenvermehrung für jeden Mitsingenden, ohne sich an dessen Singweise zu vergreifen. Das ist der der Weg, auf dem Sebastian Bach, der „harmoniöseste Kopf" seiner Zeit, der größte sächsische Kirchenmusiker, dessen Name für die evangelische Kirche das ist, was der Name Gregor für die katholische, seine berühmten Choräle, diese Kleinode der deutschen Kunst, geschaffen hat: einfacher Melodierhythmus, kunstreiche Harmonisierung.[1])

[1]) Im Anschluß an diesen Vortrag und die ihm folgende Diskussion billigte die Annaberger Versammlung mit großer Mehrheit folgende Schlußsätze: „Die Diözesanversammlung zu Annaberg am 15. 12. 1910

1. spricht sich gegen die Wiedereinführung der alten spätgotischen und barocken Formen evangelischer Kirchenlieder (sog. rhythmischer Choral) in unseren Gemeindegesang aus; denn diese würden (zu Gunsten eines historisierenden und eines musiksinnlichen Prinzips) der religiösen Erbauung der singenden Gemeinden weniger dienlich sein, sie würden der wertvollsten Tradition sächsischer Kirchenmusik (Seb. Bach) widersprechen und würden Sachsen aus der Hauptgemeinschaft des evangelischen Kirchengesanges in eine kleine Nebengruppe verweisen;

2. empfiehlt eine musikalische Erneuerung unseres Landesgesangbuches durch Abschaffung der Fermaten (an deren Stelle zum Besten eines durchgehenden rhythmischen Verlaufes des Gesanges in der Regel eine zeitlich bestimmte Pause zu treten hat), Verminderung der Dehnungen der vorletzten Silben bei klingenden Zeilenschlüssen und Durchsicht der Melodien und des harmonischen Satzes."

W. Friedemann Bach und seine hallische Wirksamkeit.

Kurze Beiträge[1])

vom Kgl. Musikdirektor C. Zehler (Halle).

Wohl selten sind Erwartungen so getäuscht, Hoffnungen so unerfüllt geblieben als in Bezug auf die geistige und künstlerische Entwicklung Friedemann Bachs. Die geniale Begabung, die von seinem Vater Seb. Bach früh erkannt und gepflegt und von dem ihm unter den Brüdern an Allgemeinbildung und musikalischer Befähigung am nächsten stehenden Ph. Emanuel Bach neidlos anerkannt wurde, reichte ebensowenig wie das hohe und erhabene Vorbild seines Vaters hin, ihm in der Musikgeschichte die Stellung zu verschaffen, die dem ältesten und begabtesten Sohne eines Seb. Bach gebührt hätte[2]).

Sucht man nach den Gründen dieser auffallenden Erschei-

---

1) Der Verfasser behält sich vor, dieses Thema zum Gegenstand einer größeren Arbeit zu machen und dabei das noch vorhandene Material zu benutzen, um ein möglichst vollständiges Bild von Friedemanns hallischer Tätigkeit zu geben.

2) Friedemann erhielt von seinem Vater frühzeitig Unterricht im Klavier- und Orgelspiel; schon im 10. Jahre bekam er von seinem Vater das „Klavierbüchlein", eine Sammlung Übungsstücke, zu diesem Zweck von Seb. Bach geschrieben, dem die „Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal" bald folgten. Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach, I. Band, S. 660 und C. H. Bitter, C. Ph. Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder, II. Band, S. 150f. Ph. Emanuel sprach sich über Friedemanns reiche Beanlagung mit den Worten aus: „Er konnte unsern Vater eher ersetzen, als wir alle zusammen genommen" (NB. wir Brüder).

nung, so fällt zunächst ins Auge eine übergroße Zuneigung des Vaters zu dem so schöne Anlagen zeigenden Erstgeborenen [1]), die vielleicht die Ursache allzugroßer Nachsicht gegenüber den Schwächen und Charaktereigenschaften [2]) Friedemanns war, der im Mannesalter so oft Mangel an Charakterstärke, Pflichteifer und Strenge gegen sich selbst blicken läßt; dann aber auch seitens des Vaters ein allzugroßes Vertrauen auf geniale Kraft, die sich zuweilen von selbst am besten entwickelt, und, daraus entspringend, eine gewisse Sorglosigkeit in Bezug auf die musikalische Erziehung (wie sie Seb. Bach seinen Schülern sonst zu teil werden ließ). Eine andere Frage ist die, ob es richtig war, Friedemann akademische Studien treiben zu lassen [3]). Vielleicht wäre es für ihn vorteilhafter gewesen, seine Zeit auf musikalische Übungen zu verwenden, als sie an Dinge zu verschwenden, die ihm für seinen späteren Beruf wenig oder gar nichts nützen konnten [4]). Allerdings war es damals eine in Musikerkreisen weit verbreitete Ansicht, daß ein Kapellmeister und Kantor akademische Studien getrieben haben müsse, und Seb. Bach wollte jedenfalls an der Ausbildung seiner Söhne das nicht fehlen lassen, was ihm selbst abging.

---

[1]) Er nahm ihn gern auf seinen Reisen mit, z. B. nach Dresden, wohin er öfter ging, um die unter Hasses Leitung aufblühende Oper und den Gesang der „Faustina“ zu hören. Bitter a. a. O., II. Bd., S. 152f. Vgl. auch Spitta, Bd. II, S. 753. Auch später begleitete ihn Friedemann, wenn er verreiste, so noch 1747 nach Potsdam. Forkel, Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, S. 9.

[2]) Bitter a. a. O., S. 156, erzählt von einem Vorfall, der Zeugnis ablegt von der Schroffheit Friedemanns, die sich zum Jähzorn steigerte, einem Schüler seines Vaters (Doles) gegenüber (der nach damaliger Sitte im Hause Seb. Bachs Wohnung und Kost hatte), wobei Friedemann obendrein ganz im Unrecht war.

[3]) Bitter a. a. O., II. Band, S. 151. Spitta, II. Band, S. 752. Er studierte neben Philosophie und Vernunftlehre die Pandekten, Wechselrecht und Mathematik. Ebenda; ferner Bitter a. a. O., Bd. I, S. 8f.

[4]) Daß sich Friedemann dem Musikerstande widmen würde, daran scheint bei seiner Beanlagung kein Zweifel bestanden zu haben. Er war mit 20 Jahren zum vollständigen Musiker herangereift und gab schon in diesem Alter (1730) den Schülern seines Vaters Unterricht, u. a. Nichelmann, der später neben Ph. Emanuel Bach in der Kapelle Friedrichs des Großen als Cembalist angestellt war. Bitter a. a. O., Bd. II, S. 152 und Bd. I, S. 8f.

Im Jahre 1733 verließ Friedemann, 23 Jahre alt, das elterliche Haus, um an der Sophienkirche in Dresden die Stellung als Organist anzunehmen. Durch sein geniales Orgelspiel schlug er die Mitbewerber, Christopf Schaffrath und Joh. Christian Stoye, aus dem Felde[1]). Hier war er nur Organist. Mit den Funktionen eines Kantors hatte er nichts zu tun, sondern nur bei Choraufführungen die Orgelpartie auszuführen. Doch genügte ihm diese Tätigkeit nicht. Er wollte Director Musices sein, wie er sich im Trauregister der Kirche zu U. L. Frauen in Halle (Pfarrarchiv) nennt, d. h. er wollte sich bei Aufführungen von Kirchenmusiken, Kantaten usw. als Dirigent betätigen, und dazu bot ihm die Organistenstelle an genannter Kirche reiche Gelegenheit. Kirchhoff, seit 1714 Organist an dieser Kirche und Zachaus Nachfolger, war am 21. Januar 1746 gestorben[2]). Friedemann bewarb sich um die Stelle und erhielt sie ohne die sonst übliche Probe. Sowohl 1714 bei Kirchhoffs Bewerbung als auch 1768, als Berger Rühlemanns Nachfolger wurde, fanden Proben mit Chor und Orchester statt, die im letzteren Falle Pein, der damalige Organist am Dom, abnahm[3]). Die Quittungen desselben, sowie die des Chorpräfekten und der Stadt-Musici finden sich in den Belegen des Archivs der Kirche zu U. L.

[1]) Über sein Orgelspiel berichtet Forkel a. a. O., S. 18, wo er über die Verschiedenheit der Behandlung des Klaviers und der Orgel spricht: „Wenn ich Wilh. Friedemann auf dem Klavier hörte, war alles fein und angenehm. Hörte ich ihn auf der Orgel, so überfiel mich ein heiliger Schauder. Hier war alles groß und feierlich.“ Und S. 44: „Wilh. Friedemann kam in der Originalität seiner Gedanken seinem Vater am nächsten.“ Außerdem Bitter, II, S. 226 und 227 eine Kritik über ein Orgelkonzert, welches Friedemann 1774 in Berlin gab.

[2]) Archiv der Kirche zu U. L. Frauen.

[3]) Vor Kirchhoffs Wahl wurde beschlossen (Protokoll v. 3. Juli 1713 im Protokollbuch von 1659—1767, Archiv d. K. zu U. L. Fr.), die damaligen Aspiranten, außer Kirchhoff ein gewisser Hoffmann aus Leipzig, ferner Hertel aus Merseburg, Koch zu Halle und Haußmann aus Schaffstadt, zu einer Probe aufzufordern, wozu ihnen allen ein „text zu componiren“ gegeben werden sollte. Zur Abnahme der Probe waren Capellmeister Krüger (Joh. Phil. Krieger) aus Weißenfels und Cunow (Kuhnau) aus Leipzig aufgefordert worden. (Ebenda, Protokoll v. 25. Aug. 1712.)

Frauen vom Jahre 1768[1]). Die Belege vom Jahre 1746 enthalten nichts derartiges. Vielleicht hat eine Probe im Orgelspiel stattgefunden, bei der es, wenn sie wirklich angesetzt war, Friedemann ein Leichtes gewesen sein wird, seinem Mitbewerber, dem Organisten Ziegler von der Ulrichskirche in Halle, den Rang abzulaufen. Es könnte aber auffallen, daß man Friedemanns Dirigentenbefähigung keiner Prüfung unterwarf, da er in Dresden keinen Beweis davon gegeben hatte, und man an Ziegler, der an der Ulrichskirche die gleichen Funktionen auszuüben hatte, eine bewährte Kraft besaß[2]). Jedenfalls hat Friedemanns Orgelspiel und das Vertrauen auf den Namen Bach den Ausschlag gegeben[3]).

Friedemann scheint in Dresden sehr sparsam gewesen zu sein und seine Einkünfte durch Nebenverdienst bedeutend vermehrt zu haben. Über die Kosten seiner Übersiedlung nach

---

[1]) Bei der Wahl Roths, des Nachfolgers Friedemanns, fand keine Probe statt, da Ersterer in Halle studiert und als Student Friedemann in der Aufführung von Kirchenstücken vertreten hatte („auch der Zeit bey hiesiger Marienkirche die Music dirigiret und viele Proben im Componiren gemachet"). Protokollb. 1659—1767, S. 366[b].

[2]) Joh. Gotthilf Ziegler, „ein seinerzeit als Komponist und musikalischer Schriftsteller sehr geschätzter, auch sonst überaus gründlicher und vielseitig gebildeter Organist" an der Ulrichskirche in Halle, geb. 1688 zu Dresden. Er hatte sich um Kirchhoffs Stelle beworben, wurde aber nicht gewählt. Sein Gesuch hat Fr. Chrysander in den Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft, II, S. 241 f. mitgeteilt. S. auch G. Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle, Bd. III, S. 164.

[3]) Das S. 105 Anm. [3]) erwähnte Protokollbuch vom Jahre 1659 bis 1767 scheint nur nebenbei geführt worden zu sein (vielleicht wenn das Hauptprotokollbuch nicht zur Stelle war). Es überspringt große Zeiträume, um dann wieder über höchst wichtige Angelegenheiten zu berichten. Daß es authentisch ist, unterliegt keinem Zweifel, da die darin enthaltenen Protokolle dieselben Unterschriften der sogenannten Achtmänner (die 8 Mitglieder des Kirchenkollegiums, meist Hofräte, Professoren usw.) aufweisen, die in Bitters Buch, II, Anhang S. 361 gedruckt sind. Leider ist es dem Verfasser trotz eifrigster Nachforschungen im Pfarrarchiv und in den Kirchenarchiven nicht gelungen, dieses Hauptprotokollbuch aufzufinden. Daß ein solches existiert hat, beweisen die großen Lücken des Protokollbuches von 1659—1767; es muß um die Mitte der fünfziger Jahre noch Chrysander vorgelegen haben, der daraus die wichtigsten Dokumente für seinen Artikel in Bd. II der erwähnten „Jahrbücher" abschrieb. Etwas später ließ sich Bitter von Berlin aus Abschriften besorgen (jetzt in der Kgl. Bibl. Berlin Ms. Fol. 63 befindlich.)

Halle im Jahre 1746 erfahren wir Näheres aus dem Archiv der Marienkirche daselbst[1]). Dort findet sich folgende Quittung von Friedemann:

Daß mir Endes Unterschriebenen von Herrn Licentiat und Kirchenvorstehern H. Beckern,
vor Transport meiner Sachen und Meublen überhaupt
10 Rt. —

so dann
vor Empallirung einiger Instrumente und Meublen, und dazu gehörige Materialien
2 Rt. 12 Gr.

wie auch
vor meine Reise und dabey aufgelaufene Unkosten
10 Rt.

Summa 22 Rt. 12 Gr.

baar und richtig ausgezahlet worden. Solches wird hiermit bekennet und darüber gebührend quittiret.

Halle d. 15. Juli 1746.

Wilhelm Friedemann Bach.

Daß mir 16 Rt. richtig bezahlet worden, bekenne und quittire hierüber.

Halle d. 21. Juli 1746.

Er besaß also nicht nur eigene Möbel, sondern auch musikalische Instrumente, deren sorgfältige Verpackung mehr Kosten verursacht hatte, als ihm entschädigt wurde, denn er erhielt nur 16 Rt statt 22 Rt 12 Gr[2]).

Die Instrumente (vielleicht ein Silbermannscher Flügel und ein Klavichord?) und die Möbel hatte er jedenfalls durch Fleiß und Sparsamkeit in Dresden erworben, da bei den Vermögensverhältnissen und der zahlreichen Familie Seb. Bachs nicht gut anzunehmen ist, daß ihm der Vater die Mittel zum Ankauf gegeben haben sollte. Sein fixiertes Gehalt in Halle

[1]) Belege vom Jahre 1746, Seite K. 5 (NB. die Seiten sind durch Buchstaben bezeichnet), Archiv der K. zu U. L. Frauen, auch Marienkirche oder wegen ihrer Lage am Markt schlechtweg Marktkirche genannt.

[2]) Im Kirch-Rechnungsbuch v. 1746 S. 28 findet sich unter „Ausgaben" folgender Passus: „Dem Herrn Organist Bachen zur Reyse und transport seiner Sachen von Dresden nach Halle. — 16 Rt."

betrug ca. 184 Rthlr 12 Gr[1]). In vierteljährlichen Raten wurden ihm gezahlt 140 Rthlr. Dazu erhielt er jährlich 24 Rthlr Wohnungsgeld[2]), 17 Rthlr 12 Gr Holzgeld[3]), 2 Rthlr „vor Composition der bei den Catechismuspredigten aufzuführenden Musique“[4]), und 1 Rthlr aus dem „Rudolphischen legatum“[5]). Die Accidenzien, ca. 1 Rthlr für eine Trauung, werden pro Jahr etwa 10 Rthlr betragen haben. Außerdem erhielt er einen geringen Beitrag aus dem Klingebeutel[6]), so daß sich seine Einnahmen aus dem Organistenamte auf ca. 200 Rthlr beliefen. Er hatte demnach in Halle nur wenig mehr Gehalt als in Dresden, wo er 164 Rthlr 19 Gr 6 Pf bekam[7]). Der Grund seiner Bewerbung um die Hallesche Stelle, der Wunsch nach „Verbesserung“, wie er sich in seiner Dresdner Kündigung ausdrückt, wird also der oben (S. 105) angegebene, rein künstlerische gewesen sein. Daß für dieses Plus an Gehalt die an Friedemann gestellten Anforderungen auch bedeutend höher waren, wird sogleich ausgeführt werden.

Über Friedemanns erste Wohnung in Halle fehlen in den Archiven und Bibliotheken jegliche Angaben. Der Verfasser

---

1) 1 Rthlr = 3 Mark nach heutigem Gelde.

2) Es wurde in vierteljährigen Raten ausgezahlt. Vgl. das Autograph.

3) Es war bei Friedemanns Amtsantritt um 10 Rthlr erhöht worden. Kirchrechnungsbuch vom Jahre 1746, S. 45.

4) Diese Katechismuspredigten hatten den Zweck, die Gemeinde über den Inhalt des Katechismus zu belehren und das Verständnis dafür zu vertiefen. Sie fanden im Frühjahr und Herbst mehrere Wochen hindurch an gewissen Tagen in den späteren Abendstunden statt (jetzt nur noch im Herbst fünf Wochen lang zweimal wöchentlich ohne Aufführungen). Chor und Orchester hatten dabei unter Leitung des Kantors mitzuwirken (Kirchrechnungsbücher von 1746—70), ebenso Friedemann, der, wie bemerkt, die aufzuführende »Musique« zu komponieren hatte. (Vgl. unten S. 119f.) Nur für die Frühmessen, die jeden Morgen im Sommer um 5, im Winter um 6 Uhr stattfanden (Wöchentl. Hall. Anzeiger v. J. 1749 S. 49 ff.), war er nicht verpflichtet.

5) Gestiftet 1661 von Rudolphi, dem Besitzer der Apotheke zum blauen Hirsch, am Markte gelegen, jetzt Hirschapotheke. (Kirchenrechn.-Buch v. J. 1750—51, S. 53.) Das Legat betrug 2 Rthlr 4 Gr 6 Pf und wurde bis 1748 zwischen Kantor und Organist geteilt. Vom Jahre 1749 an erhielten auch die Bälgetreter einen Teil davon.

6) Protokollb. v. J. 1659—1767, S. 367.

7) Bitter a. a. O. Bd. II, S. 161.

Daß Herrn HoffRath Trömmers
HochEdelgeb: wohlverordneter Vor-
steher der Kirche zu U. L. Frauen
mir endes Unterschriebenen 6. Rthlr.
Wohnungsgeld auf das Quartal Mi-
chaelis baar und richtig ausgezahlet
haben; solches wird hierdurch bekan-
nt, und darüber gebührend quittirt.
Halle den 8. Octbr: 1759.

Wilhelm Friedemann Bach.

glaubt jedoch nicht fehl zu gehen, wenn er annimmt, daß Friedemann von Anfang an bis 1763 in dem Hause seines späteren Schwiegervaters, des Akziseeinnehmers Joh. Gotthilf Georgi, gewohnt hat (Siehe Abbildung). Dieses Haus war



J. G. Georgis Haus in Halle a. S., Kl. Klausstr. 1.

Georgis Eigentum und steht heute noch; es ist das unter kl. Klausstraße 1 bezeichnete[1]). Die Gründe für diese An=

[1]) Daß dieses Haus das frühere Georgische ist, steht außer allem Zwei= fel. Bevor die Häuser in Halle nummeriert waren, hatte es die Bezeichnung

nahme sind folgende. In dem seit 1729 erscheinenden „Wöchentlichen Hallischen Anzeiger“[1]) finden sich häufig Offerten, die auf Wohnungswechsel Hallischer Professoren und anderer hervorragender Persönlichkeiten Bezug haben[2]). Von Friedemann liest man jedoch nichts bis zum Jahre 1763. In diesem Jahre erläßt er in genannter Zeitung, der einzigen, die damals in Halle erschien, folgende Bekanntmachung:

Avertissement.

Der durchgängige Beyfall, den eine, von mir seit 10 Jahren herausgegebene Sonate[3]) erhalten, und das beständige Ansinnen guter Freunde haben mich auf die Entschließung gebracht, dieselbe auf's neue zu ediren. Druck und Papier werden bei deren Herausgebung so sorgfältig beobachtet werden, daß man im Voraus versichert ist, daß die gegenwärtige Herausgabe gleichen Beyfall erhalten werde. Dieselbe wird in meinem Quartiere der Clausbadstube für 2 preuß. Drittel[4]) zu bekommen sein. Der Herausgeber empfiehlet sich allen Liebhabern der Music bestens, und ist erböthig, einem jeden mit der größten Bereitwilligkeit zu dienen.

Halle d. 28. Nov. 1763. Bach.

In demselben Jahrgang (1763) des Wöchentlichen Hallischen Anzeiger S. 433 steht die Notiz, daß Georgi sein Haus verkauft hat, vermutlich um der auf Grundstücke gelegten Kriegssteuer zur Tilgung der durch den siebenjährigen Krieg

„Am Markt“, obgleich es nicht unmittelbar am Markt liegt. Man griff eben zu derartigen Mitteln, um bei fehlender Nummer die Lage einigermaßen zu bestimmen. Bei der ersten, durch die ganze Stadt fortlaufenden Nummerierung im Jahre 1759 erhielt es die Nr. 910 (Wöch. Hallischer Anzeiger v. J. 1763, S. 433), und bei der ersten Umnummerierung der Häuser nach Straßen im Jahre 1855 die Bezeichnung kl. Klausstr. Nr. 1, welche es bei der zweiten Umnummerierung im Jahre 1893 beibehielt. (Marienbibliothek zu Halle. Extra-Beilage zum 50. Stück des Hallischen patriotischen Wochenblattes 1854, S. 13.)

1) Auch Intelligenz-Zettel genannt. Marienbibliothek.

2) Da es damals in Halle noch kein geräumiges Universitätsgebäude gab, waren viele Professoren genötigt, für ihre Vorlesungen einen geeigneten Raum mit der Wohnung zu mieten. G. Hertzberg, Gesch. d. Univ. Halle.

3) Gemeint ist entweder die in Ddur oder die in Esdur, da sie die einzigen sind, die 1745 in Dresden gedruckt wurden. Bitter, II, S. 163, 211, 233.

4) $1/3$ Rℓ = 1 ℳ.

entstandenen hohen Kriegsschuld zu entgehen[1]). Friedemann war also genötigt, sich eine andere, und zwar, wie wir gleich sehen werden, möglichst billige Wohnung zu suchen, die er in der in seiner Annonce genannten Clausbadstube fand[2]). Aus diesem „Avertissement“ geht ferner hervor, daß er sich plötzlich in pekuniär gedrückter Lage befand. Denn warum bietet er jetzt Kompositionen zum Verkauf an und empfiehlt sich „allen Liebhabern der Music bestens“, da er doch schon 17 Jahre am Orte wohnte? Warum wählt er eine Wohnung in einem Stadtviertel, das schon wegen seiner Lage in der Nähe der unaufhörlich rauchenden Salzkothen (den Häusern, in denen die Soole gesotten wurde) nicht das gesündeste war, in einem Hause, das ein Gasthaus sehr primitiver Art gewesen sein mag, da es weder von Dreyhaupt in seiner Chronik, noch von Hendel in seinem Hallischen Adreßverzeichnis erwähnt wird.

Daß die Erwerbsverhältnisse in bezug auf Nebenverdienst in Dresden viel günstiger gewesen waren als in Halle, liegt auf der Hand. Dort die glänzende Hofhaltung des Kurfürsten Friedrich August III., der begüterte Adel nebst zahlreichen reichdotierten Hofbeamten, die ausgedehnte Pflege der Musik, die Beziehungen Seb. Bachs zum Hofe und sein Freundschaftsverhältnis zum Hofkapellmeister Hasse und der Faustina hatten Friedemann jedenfalls Schüler zugeführt, die ihm den Unterricht gut bezahlten[3]). Ganz anders lagen die Verhältnisse in Halle. Wer sollte in dieser schon durch den dreißig-

---

[1]) Diese Kriegsschuld belief sich auf ca. 500000 Rthl. (!), eine für damalige Verhältnisse ganz ungeheure Summe. G. Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle, Tom. III, S. 205. Im Wöch. Hall. Anzeiger v. J. 1763 sind im Juni allein 133 Häuser-Verkäufe angezeigt!

[2]) Badstuben gab es damals 5 in Halle. (Dreyhaupt, Chronik der Stadt Halle, Tom. II, S. 561.) Diese Bad- und Barbierstuben waren in jener Zeit häufig mit Schankgerechtigkeit verbunden (G. v. Below, Das ältere deutsche Städtewesen, S. 62); es scheint demnach diese Clausbadstube ein Gasthaus niederen Ranges gewesen zu sein, worauf auch die Bezeichnung „Quartier“ hinweist.

[3]) U. a. Joh. Theophil Goldberg, im Dienste des Grafen Kayserling (später Kammermusikus bei Graf Brühl), der dann Seb. Bachs Schüler wurde und für den dieser die bekannten 30 Veränderungen schrieb.

jährigen Krieg sehr mitgenommenen, fast verarmten Stadt, die damals kaum 14000 Einwohner zählte, in der Lage gewesen sein, Musikunterricht teuer bezahlen zu können? Schon die Professoren der Universität wurden schlecht honoriert, und Industrie war außer Stärkefabrikation und Strumpfwirkerei nicht vorhanden[1]). Die Pflege der Hausmusik blieb also auf die wenigen höheren Beamten und einige Patrizierfamilien beschränkt, die ihren Reichtum aus dem Anteil an Erträgnissen der Salzbereitung oder aus umliegenden Rittergütern sogen. Außerdem wird sich Friedemann bei seiner ausgesprochenen Neigung zur Untätigkeit wenig um Privatunterricht bemüht haben, bis ihn eben die Not dazu drängte.

Bedenkt man ferner, daß Friedemann Frau und Tochter (ein Mädchen von 6 Jahren) zu ernähren hatte[2]), und hält man die Zeit der Wohnungsanzeige dem Verkauf des Georgischen Hauses gegenüber, so liegt die Annahme nicht fern, daß er vor dem Jahre 1763 im oben bezeichneten Hause seines Schwiegervaters gewohnt hat, wo er wenig oder gar keine Miete gezahlt haben mag. Der Einwand, daß Friedemann schon vor 1763 in der Clausbadstube gewohnt und nur die Beendigung des Krieges zu einer Kundgebung an das Publikum abgewartet habe, ist nicht stichhaltig. Friedemann kam von Dresden, hatte sich dort, wie erwähnt, einen kleinen Hausrat erworben, vielleicht gar eine kleine Summe Geldes erspart, und gedachte sicher, die Stellung in Halle mit der nötigen Würde und Repräsentation auszufüllen; das beweist auch der Titel »Director Musices« im Trauregister, den er sich beigelegt hatte. Die Berechtigung zur

---

1) G. Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle. Dreyhaupt a. a. O., II. Teil, S. 553. Wilh. Schrader, Geschichte der Universität Halle.

2) Friedemann hatte drei Kinder: Adolph Wilhelm, geb. 11./1., getauft 13./1. 1752, Gotthilf Wilhelm, geb. 30./7. 1754, getauft 2./8. 1754, und Friederica Sophia, geb. 7./2., getauft 15./2. 1757. Das erste starb schon am 21./1. 1752 (10 Tage alt) und das zweite am 18./1. 1756. Nur die Tochter Fr. Sophia hat damals noch gelebt. Mitgeteilt nach den Akten im Pfarrarchiv d. Mar.-Kirche, Tauf- und Totenregister. Chrysander a. a. O., S. 248 nicht ganz genau.

Annahme dieses Titels lag, abgesehen von seiner Verpflichtung zur Leitung der Kirchenmusik, vielleicht auch in den damaligen Musikzuständen in Halle; denn da es zu der Zeit noch keinen Universitätsmusikdirektor gab [1]), so war er unbestritten der erste Musiker am Orte. Ebensowenig kann eingewandt werden, daß die einfache Unterschrift „Bach" Friedemanns Urheberschaft des oben mitgeteilten Avertissements in Frage stelle. Es gab zwar damals in Halle noch einen Musiker dieses Namens, Michael Bach, Oktavus am lutherischen Gymnasium und zugleich Kantor an der Ulrichskirche [2]). Dieser scheint jedoch mehr Schulmann gewesen zu sein; jedenfalls hat er keine Sonaten komponiert [3]), sodaß Friedemann bei dem künstlerischen Selbstbewußtsein, das er ohne Zweifel besaß, eine Verwechselung für ausgeschlossen halten konnte.

Der Verfasser hat oben die Vermutung ausgesprochen, daß Friedemann schon seit 1746, also seit Beginn seiner Amtstätigkeit in Halle (seine Verheiratung fällt in das Jahr 1751) im Hause Georgis, seines späteren Schwiegervaters, gewohnt hat. Auch hierfür lassen sich Gründe beibringen. Es fällt auf, daß Friedemann sich am 25. Februar 1751, also kaum sieben Monate nach seines Vaters Tode (28. Juli 1750), verheiratete [4]). Da, wie erwähnt, seine pekuniären Verhältnisse in Halle anscheinend nicht glänzend waren, und die kleinen Geldbeiträge, die ihm der Vater vielleicht von Zeit zu Zeit sandte, mit dessen Tode natürlich aufhörten, sah sich Friedemann genötigt, sich nach anderen Einnahmequellen umzusehen. Was lag näher als der Gedanke an eine vermögende Frau.

[1]) D. Gottl. Türk, bekannt durch seine Generalbaßlehre, wurde 1779 als erster Musikdirektor an der Universität angestellt. Wilh. Schrader a. a. O., Bd. I, S. 412.

[2]) Mich. Bach stammte aus Ruhla in Thüringen. Dreyhaupt a. a. O., II. Teil, S. 200. Er scheint aber kein Glied der weitverzweigten Bachschen Familie gewesen zu sein. Auf den Stammtafeln, die dem Bitterschen Werke beigegeben sind, findet er sich nicht. Von den beiden dort genannten starb der eine (Joh. Mich. Bach) schon 1723, der andere war Orgelbauer.

[3]) Riemann erwähnt ihn nicht in seinem Musik-Lexikon.

[4]) Pfarrarchiv der Mar.-Kirche. Trauungsregister von 1751.

Er fand eine solche in Dorothea Elisabeth Georgi[1]). Wo aber sollte Friedemann, der mit seinem launischen, fast schroffen Wesen, mit seiner ausgesprochenen Liebe zur Bequemlichkeit wenig Eingang in gesellige Kreise gesucht und gefunden haben wird, die nähere Bekanntschaft seiner Frau anders gemacht haben, als eben in jenem Hause und in jener Familie, wo er selbst mit der Zeit heimisch wurde und häufig verkehrte?

Die Annahme Bitters[2]), daß Friedemann schon damals zum Trunke geneigt und sich in derangierten Verhältnissen befunden habe und aus diesem Grunde zur Verheiratung geschritten sei, wird hinfällig, wenn man sich vergegenwärtigt, daß, wie eben (Anm. [1]) erwähnt, sein Schwiegervater nicht nur eine angesehene Persönlichkeit, sondern auch ein wohlhabender Mann war. Der heutzutage unscheinbar klingende Titel „Accise-Einnehmer" hatte damals bei weitem größere Bedeutung. An der Spitze der im Jahre 1737 eingerichteten Accise-Cammer stand ein Direktor, damals der Steuerrat Lambrecht. Nächst diesem war Georgi oberster Beamter des Akzisewesens[3]). Im Taufregister von 1754, wo er als Pathe seines Enkels Gotth. Wilh. Bach eingetragen steht, ist er als Patrizier und Pfänner bezeichnet. Ein Bruder von ihm, Christian Friedr. Georgi, war Oberbornmeister in Thale[4]), d. h. oberster Aufseher der Salz-

[1]) Georgi besaß außer seinem Hause (vgl. S. 110 Anm. [1]) noch Feldgrundstücke, welche nicht unbedeutend gewesen sein können und nach seinem am 25./11. 1765 (Pfarrarchiv) erfolgten Tode unter seine Kinder, einen Sohn und drei Töchter, geteilt worden waren. Einzelne Teile davon wurden zu verschiedenen Zeiten verkauft bzw. verpachtet. Marienbibliothek, Wöchentl. Hall. Anzeiger, Jahrgänge 1766 S. 526, 1770 S. 530 und 1771 S. 451.

[2]) a. a. O., Bd. II, S. 214, 219.

[3]) Dreyhaupt a. a. O., Tom. II, S. 544.

[4]) Pfarrarchiv. Taufregister von 1687—1710. Der Vater dieser beiden Georgi, Fried. Georgi, ist hier als Fürstl. Br.(andenburg'scher) Reg. und Kammersekretär eingetragen. Christian Friedr., 1691 geb., war der älteste, Joh. Gotthilf, 1695 geb., der zweite Sohn. Letzterer ist hier fälschlich als Joh. Gottlieb bezeichnet. Daß aber Joh. Gotthilf gemeint ist, beweist erstens das Totenregister von 1760—81, wo 1765 als Todesjahr und sein Lebensalter auf 70 Jahre angegeben ist, dann aber auch der Umstand, daß beide Brüder als Pathen Gotth. Wilhelms, des zweiten Sohnes Friedemanns, im Taufregister von 1754 eingetragen sind. Falsche Eintragungen kamen vor; das sehen wir bei Friedr. Georgis drittem Sohne Carl Gottfried im Taufregister von 1697 an der unter dem Namen stehenden Bemerkung.

bereitung[1]). Aus alledem geht hervor, daß Friedemanns Frau, die 1721 geb. Dorothea Elisabeth, zweite Tochter Georgis[2]), aus guter Familie stammte. Und daß sie selbst nicht nur eine ehrbare, sondern auch fromme Frau war, beweist ferner der Umstand, daß für sie in den Jahren 1757—1764 ein Kirchenstuhl gemietet war, wofür Friedemann jährlich 16 ℋ bezahlte[3]). Daß eine Jungfrau von solchen Charaktereigenschaften und aus solcher Familie einem Manne, der in bezug auf moralischen Lebenswandel nicht tadellos dastand, die Hand zum Ehebunde gereicht hätte, erscheint ausgeschlossen.

Zu der von Bitter ausgesprochenen Ansicht, daß Friedemann schon damals dem Trunke ergeben gewesen sei, bemerkt der Verfasser noch folgendes. Die Erzählung Bitters (II, 221) Friedemann habe sich an einem Sonntagmorgen bei Beginn des Hauptgottesdienstes in angeheitertem Zustande in das Schiff der Kirche gesetzt und auf Befragen eines neben ihm Sitzenden, wer wohl heute die Orgel spielen werde, geantwortet: „Ich bin auch recht neugierig", erscheint als eine Legende[4]). Der Glaubwürdigkeit dieses Vorfalls widersprechen folgende Tatsachen. Der Kantor Mittag, Kollege Friedemanns an der Marktkirche seit 1746, wurde im Jahre 1748 abgesetzt[5]). Das Kirchenkollegium (Rat der Achtmänner, vgl. S. 106 Anm. [3]) würde sicher gegen Friedemann mit gleicher Strenge vorgegangen sein, wenn es Veranlassung dazu gehabt hätte; denn er

---

[1]) Dreyhaupt a. a. O., Tom. I, S. 83, § 11. Seine Frau, Joh. Regina Brunner, war eine Tochter Georg Jul. Brunners, „Erb- und Gerichtsherrn auf Müchеln und Dobiz".

[2]) Pfarrarchiv. Trauregister 1738—52.

[3]) Archiv der Marienkirche. Kirchrechnungsbücher von 1757—64.

[4]) Auch dem Verf. wurde diese Begebenheit kurz nach seinem Amtsantritt (1880) von einem alten Hallenser erzählt.

[5]) Archiv d. M.-K., Kirchrechnungsbuch v. J. 1750—51, S. 30. Es ist hier kein Grund angegeben. Im Kirchrechnungsbuch von 1749 S. 26 steht die Fußnote: „Nachdem per scriptum Reg. vom 17. July denen gefährl. Kranken und in äußerster Armuth von Dem Vater, dem gewesenen Cantore Mittag, so außgetreten, verlassenen Kindern obige 2 Besold: Quart(ale) [Reminiscere u. Trinitatis] an 10 ℛ zuerkannt" usw. 1749 wurde Mittag auch als Nonus am lutherischen Gymnasium „wegen üblen Verhaltens" seines Amtes enthoben. (Dreyhaupt a. a. O., Tom. II, S. 201.)

erhielt im Jahre 1750 wegen einer Geringfügigkeit[1]) die ernste Verwarnung, „bei Strafe der Cassation" einen Wiederholungsfall eintreten zu lassen. Auch wegen einer Urlaubsüberschreitung — er war zum Begräbnis seines Vaters gereist — erhielt er vom Kollegium eine strenge Rüge[2]). Sicher hat eine Verwechslung des „wegen üblen Verhaltens abgesetzten" Kantors Mittag mit Friedemann zu dieser Anekdote geführt. Unklarheit über die jetzt streng geschiedenen Funktionen des Kantors und Organisten, die damals fast ausschließlich in Friedemanns Hand vereinigt waren[3]), kommen im Publikum heute noch vielfach vor, wie der Verfasser aus eigener Erfahrung weiß.

Friedemanns Vokation, die ihm am 16. April 1746 ausgefertigt wurde, legte ihm mancherlei und zwar keineswegs leichte Verpflichtungen auf. Sie lautet[4]):

„Wir Endes Unterschriebene Kirchen-Vorsteher und Achtmanne zu Unserer Lieben Frauen allhier vor Unss und Unsere Nachkommen im Kirchen Collegio uhrkunden hierdurch und bekennen, daß wir den Wohl Ehren Vesten und Wohlgelahrten Herrn Wilhelm Friedemann Bachen, wohlbestalten Orgaganisten bey der St. Catharinen[5]) Kirche in Dresden Krafft dieses zum Organisten dergestalt bestellet und angenommen haben, daß Er unss und Unserer Kirche treu und dienstgewärtig sey, eines tugendhafften und exemplarischen Lebens sich befleißige, zuvörderst bey der ungeänderten Augspurgischen Confession der Formula Concordiae und andern symbolischen Glaubens Bekänntnissen biss an sein Ende beständig verharre, nebst andächtigen Gehör göttliches Wortes sich zu dieser Kirchen Altar fleißig halte, und dadurch sein Glaubensbekäntnis und Christenthum der gantzen Gemeine bezeuge. Hiernechst, soviel seine ordentliche Amts Verrichtung concerniret, lieget ihm ob:

1) alle hohe und andere einfallende Feyer- oder Fest Tage und deren Vigilien auch alle Sonntage und Sonnabendsnachmittage, in-

[1]) Protokollb. v. 1659—1767, S. 329, Protokoll vom 3. Aug. 1750, Friedemann hatte die Kirchenpauken an das Colleg. mus. verborgt, was ihm allerdings in seiner Vokation (vgl. S. 118, Punkt 5) untersagt war.

[2]) Ebenda S. 341. Protokoll v. 30. Dez. 1750.

[3]) Nur bei den Katechismuspredigten dirigierte der Kantor die Musik.

[4]) Der Vollständigkeit halber sei das bereits von Chrysander (Jahrbücher II, S. 242 ff.) und nach ihm von Bitter a. a. O., II, S. 358 (fehlerhaft) abgedruckte Aktenstück nochmals mitgeteilt.

[5]) Ist falsch, muß Sophien-Kirche heißen. Bitter a. a. O., Bd. II, S. 353 ff.

gleichen bey denen ordentlichen Catechismus-Predigten und bey öffentlichen Copulationen, die große Orgel, zu Beförderung des Gottes-Dienstes nach seinem besten Fleiß und Vermögen zu schlagen, jedoch dergestalt, daß zuweilen auch die kleine Orgel und das Regal, zumahl an hohen Festen bey der Choral und Figural Musique gespielet werde. Wie er denn

2., ordinarie bey hohen und anderen Festen, ingleichen über den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chor-Schülern auch Stadt: Musicis und andern Instrumentisten eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extraordinarie aber die zwey letztern hohen Feiertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen Violinen und andern Instrumenten kurtze Figural-Stücke zu musiciren und alles dergestalt zu dirigiren hat, daß dadurch die eingepfarrete Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttliches Wortes destomehr ermuntert und angefrischet werde. Vornehmlich hat er

3., nöthig die zur Musique erwehlete Textus und Cantiones dem Herrn Ober-Pastori Unserer Kirche Tit. Herrn Consistorial-Rath und Inspectori, Johann George Francken zu dessen approbation in Zeiten zu communiciren, gestalt er deswegen an den Herrn Consistorial-Rath hiermit gewiesen wird. Ferner wird er

4., sich befleißigen, sowohl die ordentliche als auch von denen Herren Ministerialibus vorgeschriebene Choral-Gesänge vor und nach denen Sonn- und Fest-Tages Predigten, auch unter der Communion, item zur Vesper und Vigilien Zeit, langsam ohne sonderbahres coloriren mit vier und fünff Stimmen und den Principal andächtig einzuschlagen und mit jeden Versicul die andern Stimmen jedesmahl abzuwechseln, auch zur quintaden und Schnarr-Wercke das Gedacke, wie auch die Syncopationes und Bindungen dergestalt zu adhibiren, daß die eingepfarrete Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten harmonie und gleichstimmigen Thones setzen, darin andächtig singen und den Allerhöchsten dancken und loben möge. Wobei Ihnen

5., zugleich das große und kleine Orgel: Werck nebst dem Regal und andere zur Kirche gehörige in einem Ihme auszustellenden Inventario specificirte Instrumenta hierdurch anvertrauet und anbefohlen werden, daß Er fleißige Obacht habe, damit die erstern an Bälgen, Stimmen und Registern auch allen andern Zubehörungen in guten Stande auch rein gestimmet und ohne dissonanz erhalten, und da etwas wandelbahr oder mangelhafft würde, solches alsobald dem Vorsteher oder wenn es von Wichtigkeit dem Kirchen-Collegio zur reparatur und Verhütung größern Schadens angezeiget werde. Das aus unsern Kirchen-Aerario angeschaffete Regal aber und übrige musicalische instrumenta sollen allein zum Gottesdienst in unserer Kirche gebrauchet, keineswegs aber in anderen Kirchen vielweniger zu Gastereyen ohne

unsere Einwilligung verliehen, auch da etwas davon verlohren oder durch Verwahrlosung zerbrochen würde, der Schade von Ihme ersetzet werden.

Vor solche seine Bemühungen sollen Ihme aus den Kirchen: Einkünfften Ein hundert und Vierzig Thaler Besoldung, ingleichen Vier und Zwantzig Thaler zur Wohnung und Siebenzehn Thaler 12 Gr. zu Holtz alljährlich gezahlet, auch vor die Composition der Catechismus Musique jedesmahl 1 Thlr. und von jeglicher Brautmesse 1 Thlr. gegeben werden. Wogegen Er verspricht Zeit währender dieser Bestallung keine Neben Bestallung anzunehmen, sondern die Dienste allein an dieser Kirche fleißig zu versehen, jedoch bleibet Ihme so viel ohne deren Versäumung geschehen kann frey, durch information oder sonsten accidentia zu suchen.

Zu dessen Uhrkund haben wir diese Bestallung in duplo unter dem größern Kirchen Secret ausfertigen lassen, eigenhändig nebst dem Herrn Organisten beyde exemplaria unterschrieben, eines davon Ihme ausgestellet, und das andere ist bey der Kirche zur Nachricht behalten worden.

So geschehen Halle den 16. April 1746.

(L. S.)

Schäfer — Wilhelm Friedemann Bach.
Becker
Möschel
Oueinz
Dr. Francke
J. Stappenius
Hoffmann
Loeper
Krause
D. Hippius.

Diese Vokation läßt erkennen, daß der Organist der Marienkirche zugleich die Funktionen des Kantors auszuführen hatte [1]). Die Anforderungen an den Verwalter des Kantorats erscheinen durchaus nicht geringer als die an den Organisten gestellten, im Gegenteil: sie treten durch die Verpflichtung, kirchliche, zur Aufführung im Gottesdienst geeignete Werke, Kantaten usw.

---

[1]) Man kam dadurch in die Lage, in jener geldarmen Zeit auch bei geringem Kirchenvermögen eine tüchtige, musikalische Kraft angemessen besolden zu können. Ähnlich lagen die Verhältnisse in anderen mittleren und kleineren Städten. (Vgl. auch Seb. Bachs Stellung in Mühlhausen, Spitta a. a. O., I, S. 338 f.) Der Kantor an der Marienkirche in Halle erhielt jährlich 20 Rt. (Kirchrechnungsbuch).

zu komponieren und zu „exhibiren", in den Vordergrund. Wir betrachten deshalb zunächst Friedemanns Tätigkeit bezüglich der Aufführung und Komposition von Kirchenmusik.

Über das, was um 1746 in Halle an Kirchenmusik beliebt war, gibt die Veröffentlichung des musikalischen Nachlasses Kirchhoffs im „Wöchentlichen Hallischen Anzeiger" vom Jahre 1746 S. 195 Auskunft. Man ersieht daraus, daß vorwiegend die Kantaten von Telemann, Fasch (Joh. Friedr.), Keiser, Zachau, Rolle (Joh. Heinrich), Vogler[1]) usw. zu Gehör gebracht wurden. Von Seb. Bach befindet sich (vier Jahre vor dessen Tode!) kein einziges Werk darunter. Das ist besonders auffallend, wenn man erwägt, daß Leipzig in so großer Nähe lag[2]), daß Seb. Bach um diese Zeit im Zenith seines Ruhmes stand, und daß tüchtige und strebsame Musiker in jener an gedruckten Noten so armen Zeit sich durch Abschreiben in den Besitz anerkannt guter Werke zu setzen wußten, was der jederzeit viel beschäftigte Sebastian selbst vielfach getan hat[3]). Zur Entschuldigung Kirchhoffs und zur Aufklärung dieser befremdlichen Erscheinung könnte der Umstand dienen, daß die chorischen und orchestralen Kräfte, die ihm zur Verfügung standen, nicht ausreichten, um selbst die leichteren Kantaten Seb. Bachs zu einigermaßen würdiger Aufführung zu bringen[4]). Ob es später Friedemann gelungen ist, mit solchen unzureichenden Kräften seine Kantaten, die in den Chören an Schwierigkeit die seines Vaters oft überbieten,

---

[1]) Joh. Kaspar, Seb. Bachs ältester Schüler (schon in Arnstadt), Organist und später Bürgermeister in Weimar. Forkel, a. a. O., S. 42.

[2]) Sowohl die Post als auch die Landkutsche verkehrten täglich zwischen Halle und Leipzig. Dreyhaupt, a. a. O., II, S. 547, 548.

[3]) Er schrieb sich sogar das von Friedemann für Orgel bearbeitete Vivaldische Konzert (d moll, vgl. Neue Musikz. [Grüninger, Stuttgart] 1910, Nr. 23, S. 483) selbst ab, was doch eigentlich Friedemann zugekommen wäre.

[4]) Einen diese Angelegenheit näher beleuchtenden Vergleich bringt Spitta a. a. O., Bd. I, S. 481 f. Er stellt zwei von Seb. Bach und Telemann über denselben Text („Uns ist ein Kind geboren") komponierte Weihnachtskantaten einander gegenüber. Leider fehlt der Raum, um das dort erzielte Resultat vollständig mitzuteilen. Nur so viel sei bemerkt, daß man aus diesem Vergleich die ungleich größeren Schwierigkeiten ersieht, die Seb.

in rechter Weise aufzuführen, erscheint sehr fraglich. Die Archive schweigen darüber, und es ist bei Friedemanns zur Untätigkeit und zum Sichgehenlassen neigenden Charakter kaum anzunehmen, daß er der rechte Mann war, die Disziplin der ihm unterstellten Kräfte zu heben. Klagen über mangelhafte Führung der Kantoratsgeschäfte finden sich allerdings in den Protokollen nirgends. Friedemann scheint Klugheit genug besessen zu haben, unter den leichter auszuführenden Kantaten seiner Zeitgenossen auszuwählen. Wollen wir jedoch Kirchhoff wie auch Friedemann nach dieser Seite hin gerecht werden, so ist es nötig, einen Blick auf die ihnen bei den Aufführungen zu Gebote stehenden Kräfte zu werfen.

Als Chor diente der aus Schülern des lutherischen Gymnasiums bestehende Choro symphoniaco. Gleich bei Gründung der genannten Schule 1565 wurde der Gesangunterricht geregelt. Es wurden 2 Chori symph. errichtet, deren Schüler, wie das heute noch üblich ist, gewisse Benefizien genossen und dafür den Dienst in der Kirche, bei Begräbnissen usw. zu versehen hatten[1]). Den Gesangunterricht hatten die Kantoren an den drei Hauptkirchen (Marien-, Ulrichs- und Moritzkirche) zu erteilen. Sie waren zugleich Lehrer an den Unterklassen

Bachs Werke gegenüber denen seiner Zeitgenossen boten. Man urteile selbst: Die Kantate beginnt bei Seb. Bach mit den Themen:



beide zu einer kunstvoll gearbeiteten Doppelfuge ausgestaltet, bei Telemann mit einem zwar fünfstimmigen Chor:



der aber durchaus homophon gehalten ist.

[1]) Dreyhaupt a. a. O., II. Teil, S. 201.

des Gymnasiums für Nebenfächer (Schreiben, Rechnen, Anfänge im Latein) und führten den Titel Septimus, Octavus usw., je nachdem sie das Ordinariat in diesen Klassen hatten. Der Kantor an der Marktkirche hatte als „Ober-Cantor“ den leistungsfähigsten der beiden Chöre für den Kirchendienst heranzubilden [1]).

Dies war in der Hauptsache bis ins 18. Jahrhundert hinein so geblieben, nur daß im Laufe der Zeit beide Chöre zu einem verschmolzen wurden. In den Kirchenrechnungsbüchern der Marienkirche (Jahrgänge 1746—1770) ist immer nur von dem Choro symphoniaco die Rede, der aus der Kirchenkasse jährlich 8 ℛ und für Absingen der Passion 12 𝒢 [2]) extra erhielt. Über die Leistungsfähigkeit dieses Choro symph. würden wir, da Friedemann keinerlei Aufzeichnungen hinterlassen hat, vollständig im Dunkel sein, wenn nicht der vorhin erwähnte Nachlaß Kirchhoffs wenigstens über das Aufführungsmaterial Licht verbreitete. Denn was letzterer besaß, wird er wohl auch aufgeführt haben.

Über die bei den kirchlichen Musikaufführungen erforderliche Anzahl von Orchestermusikern gibt uns das Verzeichnis der Instrumente, die nach damaligem Usus Eigentum der Kirche waren, einigermaßen Aufschluß. Es ist von Friedemann am 28. Juli 1746, also kurz nach seinem Amtsantritt, angefertigt und lautet [3]):

Verzeichniss

Derjenigen musikalischen Instrumente, welche auf dem Chor der Hauptkirche U. L. Frauen allhier verwahrlich aufbehalten, und nunmehr dem neuen Organisten daselbst Herrn Bach sollen extradiret und eingehändigt werden.

1. Ein paar Pauken nebst Klöppeln.
2. Drey neue Trompeten, welche an. 1743 anstatt der gestohlenen angeschaffet worden.
3. Eine alte Trompete, und noch eine ältere.
4. Ein Regal.

---

1) Ebenda S. 193.
2) Kirchrechnungsbücher von 1751—65.
3) Chrysander a. a. O., II, S. 244. Bitter a. a. O., Bd. II, S. 362.

5. Ein alter unbrauchbarer Violon[1]).
6. Drey Zincken.
7. Drey Posaunen.
8. Sechs Violinen.
9. Zwey Violen, darunter eine unbrauchbar.
10. Zwei Flöten.
11. Ein Schallmeyen-Baß.

So geschehen, Halle, den 28 July an. 1746.

Augustus Becker, Lic. Wilh. Friedemann Bach.

Daraus ergibt sich, daß die Besetzung bei Aufführungen ungefähr folgende gewesen ist: 4 erste, 2 zweite Violinen, 2 Bratschen, 1 Kontrabaß, 2 Flöten, 2 Trompeten und Pauken[2]). Es waren also bei voller Besetzung ungefähr 14 Musiker nötig. Sie zusammenzubringen wird nicht leicht gewesen sein. Städtisch angestellte Musiker gab es nur 5, die sogenannten Stadt-Musici, auch Rats-Musiker oder Kunstgeiger genannt[3]). Außerdem werden sowohl im Archiv der Marienkirche als auch im Wöchentl. Hall. Anzeiger Musiker genannt, deren Namen sich nicht unter denen der „sämtlichen Stadt-Musici", wie es im

---

[1]) Nach mehrfachen Reparaturen desselben wird 1749 ein neuer Violon angekauft und „vor einen guthen Violon, weil der alte unbrauchbar und nicht mehr zu repariren" 2 Rl. 12 Gr. ausgegeben. Kirchrechnungsbuch von 1749, S. 44, 12. Dieser wird schon am 15. April 1750 durch einen bessern ersetzt, der 5 Rl. kostet. Kirchrechnungsbuch von 1750—51, S. 50.

[2]) Die gewöhnliche Besetzung der Friedemannschen Kantaten ist: Violine I, Violine II, Viola, 2 Oboen, 2 Trompeten, Pauken und Continuo. Nur hie und da fehlen die Oboen. Zuweilen hat er statt der Oboen 2 Hörner gesetzt, wie in der Kantate: Festo circumcisionis „Der Herr zu deiner Rechten". Hautbois d'Amour (Oboe d'amore) findet sich als Soloinstrument in dem Duett „Komm, mein Hirte, laß Dich küssen" (Sopran und Baß) der Kantate „Erzittert und fallet". Drei Trompeten sind nur in der Kantate Feriae Pentecoste (Wer mich liebt) vorgeschrieben. Flöten sind selten angewendet. Es erregt Befremden, daß Friedemann nicht den Antrag auf Anschaffung von 2 Oboen für die Kirche gestellt hat.

[3]) Kirchrechnungsbuch vom Jahre 1746 S. 44. Sie erhielten 4 Rl. 4 Gr., „das gewöhnliche honorarium am neuen Jahre", und 3 Rl. 8 Gr., das vormahlige Kunstgeiger-honorarium, ferner 2 Rl., 4 Gr., 6 Pf, die Rudolphische dotation. Vgl. S. 108 Anm. [5]). Siehe auch Hallisches Adreß-Verzeichnis (Hendelsche Chronik) S. 61. Marienbibliothek.

Archiv der Marienkirche heißt, befinden[1]). Dies waren demnach privatisierende Orchestermusiker, die gelegentlich mitwirkten, wo sie gebraucht wurden. Auch das Collegium musicum wurde (in corpore oder teilweise) zur Mitwirkung herangezogen[2]). Einem solchen, aus zum Teil unzureichenden Kräften zusammengesetzten Chor- und Instrumentalkörper gegenüber wäre, um Tüchtiges zu Wege zu bringen, ein Mann nötig gewesen, der neben starker Willenskraft, großem Eifer und rühriger Tätigkeit die notwendige, aus langjähriger Erfahrung resultierende Geschicklichkeit besaß. Nach dem auf S. 121 Gesagten erscheint es aber sehr zweifelhaft, ob Friedemann diese Eigenschaften besaß. Das Einstudieren von Chorwerken will systematisch, gewissermaßen handwerksmäßig erlernt sein und erfordert viel Geduld, großen Fleiß und zähe Ausdauer. Friedemann hätte allerdings die beste Gelegenheit gehabt, als Präfekt des Thomanerchors unter Leitung seines Vaters sich diese Geschicklichkeit anzueignen. Es ist nicht bekannt, daß er es getan hat; weder Spitta noch Bitter berichten darüber. Auch von seinem Dresdner Aufenthalt weiß man, daß er nach dieser Seite hin eine praktische Tätigkeit nicht ausgeübt hat[3]). Trotz alledem sind, wie erwähnt, über die Leitung der Kantoratsgeschäfte keine Klagen seitens des Kirchenrates laut geworden. Man mag sich das daraus erklären, daß ein Genie sich in jeder Lage zu helfen weiß, und daß Friedemanns hohe musikalische Begabung ihm wahrscheinlich über manche Schwierigkeit hinweghalf; vielleicht hat man auch in Halle nicht allzuhohe Anforderungen an den Vortrag, besonders an Nuancierung und Dynamik gestellt[4]).

[1]) Belege pro 1764—65, Z. 13, 21 und H. 21. Ferner pro 1766—67, Z. 27, 30, 33 und D. 32.

[2]) Wöchentlicher Hallischer Anzeiger vom Jahre 1763, S. 394. Dort heißt es bei Beschreibung der Friedensfeier (1763): „Nachdem ein jeder seine Stelle eingenommen hatte, wurde der 103. Psalm gesungen, und hernach eine wohlklingende Musik, unter Trompeten- und Paukenschall von dem hiesigen Collegio Musico aufgeführet.“

[3]) S. oben S. 106.

[4]) Dynamische Bezeichnungen finden sich in Friedemanns Kantaten überhaupt sehr selten, so z. B. in der Kantate „Lasset uns ablegen die Werke der Finsternis“ in der Alt-Arie „Ich ziehe Jesum an im Glauben“, wo er beim Instrumental-Zwischenspiel »Forte« und beim nächsten Ein-

Das vorhin mitgeteilte Anstellungsdekret verpflichtete Friedemann, auch Werke eigener Komposition aufzuführen. Er hat sich dieser Verpflichtung mit mehr oder weniger Fleiß unterzogen, je nachdem man diese Angelegenheit nach den damaligen oder heutigen Begriffen betrachtet. Bitter führt a. a. O. 17 Kantaten und einige kleinere Chorwerke seiner Komposition auf, nach der Anschauung jener Zeit keine große Zahl, wenn man gegenüberhält, was Leute wie Kuhnau, Telemann u. a. an Kantaten geschrieben haben.

Aber nur zum kleinsten Teile ist es ihm gelungen, Werke von bleibendem Werte in diesem Gebiete der Komposition zu schaffen. Die Erwartung, die man dem begabtesten Sohne eines Seb. Bach gegenüber hegen durfte, hat er nicht erfüllt. Zwang ihn die Not oder trieb ihn der Ehrgeiz, so entstand manches, um nicht zu sagen vieles, was Kopfschütteln erregt; war er in der richtigen Stimmung, so schuf er Sachen von dauerndem Werte. Die Annahme Bitters[1]), daß die erwähnten Kantaten sämtlich in Halle komponiert seien, hat große Wahrscheinlichkeit für sich. In Dresden hatte er keine Veranlassung, derartiges zu schreiben, und nach seinem halleschen Aufenthalt hat ihm bei der vagierenden Lebensweise, die er bis zur Übersiedelung nach Berlin führte, die Ruhe und Sammlung zum Schaffen so ernster Werke jedenfalls gefehlt. In Berlin aber — das ist ja hinreichend bekannt — ging er mehr und mehr dem Zerfall seiner körperlichen und geistigen Kräfte entgegen. Von einer Kantate ist mit Sicherheit zu sagen, daß sie in Halle entstand. Sie trägt die Aufschrift: Introduzione della predicazione del Catechismo, gehörte also zu den Werken, die bei den Katechismuspredigten aufgeführt wurden, und „vor deren Komposition" er 1 ℛ erhielt[2]). Eine kurze Besprechung derselben möge den vorliegenden Bericht über Friedemanns hallesche Tätigkeit abschließen.

---

tritt der Solostimme »p.« selbst hingeschrieben hat, während alles andere, mit Ausnahme einiger Tempo-Bezeichnungen und Textstellen, nicht von seiner Hand ist.

1) Bitter a. a. O., II, S. 179.

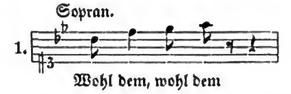
2) Kirchrechnungsbuch vom Jahre 1746 S. 44.

Sie beginnt mit den Worten: „Wohl dem, der den Herren fürchtet", und besteht aus drei Sätzen:

1. Satz: „Wohl dem". c-Takt, B dur. Un poco Allegro.
2. Satz: „Gottes süße Seelenlehre setzt den Geist in Ruhestand." 3/8-Takt, g moll. Cantabile.
3. Satz: „Selig sind, die Gottes Wort hören und bewahren." 2/4-Takt, B dur. Vivace.

Auf die Wahl der Begleitung (nur Streichquartett) scheinen äußere Umstände von Einfluß gewesen zu sein. Da die Katechismuspredigten an Wochentagen stattfanden, hatte man (vielleicht aus Sparsamkeitsrücksichten) die Zahl der Mitwirkenden auf die fünf Rats-Musici beschränkt, deren Quittungen darüber im Archiv der Marienkirche vorhanden sind.

Der Eingangschor, der schon durch die eigentümliche Deklamation der Worte: „Wohl dem, wohl dem" auffällt,



zeigt alle Schwächen der Friedemannschen Chorkompositionen: Bevorzugung überflüssiger, zum Ausdruck des Textinhalts durchaus nicht notwendiger Koloraturen wie:

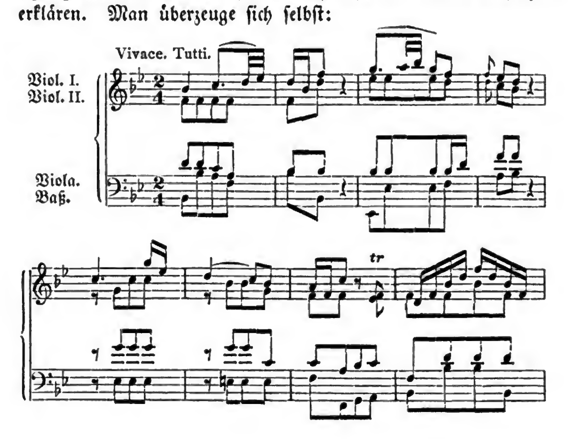


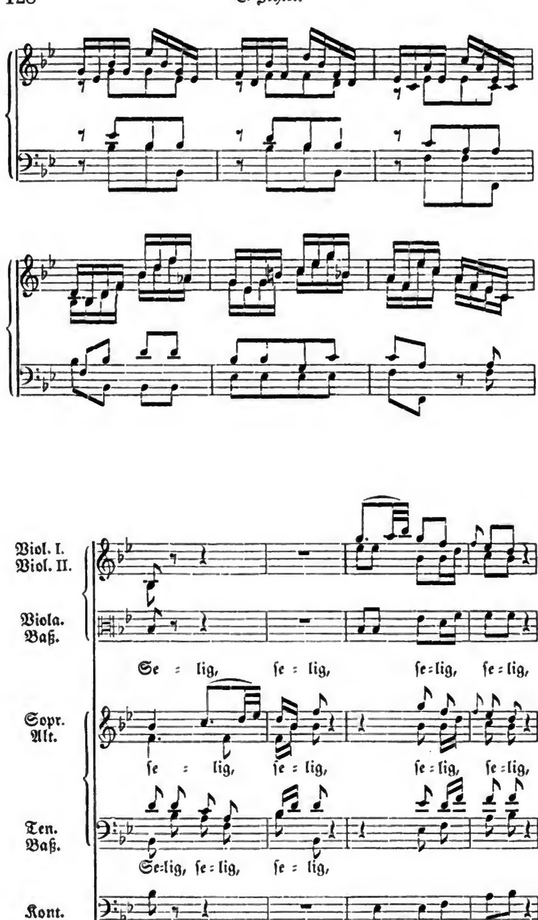
die sich zuweilen zu Ungeheuerlichkeiten steigern:

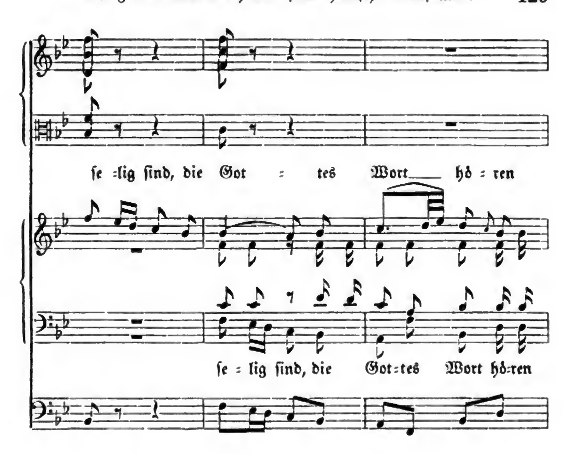


und faßt den ganzen Raum einnehmen, so daß eine kirchlich-würdevolle Wirkung nicht im Entferntesten hervorgebracht werden würde, wollte man ja an eine Aufführung dieses seltsam gearteten Chores denken.

Der 3. Satz (Schlußsatz) „Selig sind“ ruft ein noch vernichtenderes Urteil hervor über die Leichtfertigkeit, mit der Friedemann zuweilen arbeitete. Worte und Musik stehen hier in gar keinem Zusammenhang. Zu dem Text, der ein ruhiges, sich in die Stimmung vertiefendes Gehen und Sichausbreiten der Stimmen erfordert, ertönt eine Musik, die sich vortrefflich zu einem heitern, lebendigen Schlußsatz (Rondo) eines Instrumentalstückes eignen würde. Man ist versucht, Bitter Recht zu geben, wenn er sagt, daß Friedemann, wenn Unlust zu arbeiten oder die für Fertigstellung einer Komposition abgelaufene Frist ihn dazu zwang, irgend ein Instrumentalwerk hernahm und es den Textworten anpaßte. Eine solche Vergewaltigung des an sich herrlichen Bibelspruchs wäre sonst nicht zu erklären. Man überzeuge sich selbst:




Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Baß.
Se = lig, se = lig, se=lig, se = lig,
Sopr.
Alt.
se = lig, se = lig, se = lig, se = lig,
Ten.
Baß.
Se=lig, se = lig, se = lig,
Kont.


se :lig sind, die Got : tes Wort___ hö : ren
se : lig sind, die Got:tes Wort hö:ren


und be : wah:ren, hö : : ren und be:
und be : wah:ren, und be :wah : ren, be:


tr
wah=ren, die Got=tes, Got=tes
tr
wah=ren, die Got=tes, Got=tes
Wort hö = ren, hö = = = = = = = =
Wort hö = ren, die Got = tes Wort hö = ren
Wort hö = ren, Got=tes Wort hö = ren
usw.
Wort hö = ren, hö = ren, hö = ren

In ganz anderem Lichte erscheint der 2. Satz: „Gottes süße Seelenlehre setzt den Geist in Ruhestand“, ein Duett für Sopran und Alt mit Begleitung des Continuo. Edle Melodik, sinngemäße Deklamation, vortrefflicher Kontrapunkt, kanonische Behandlung der beiden Singstimmen sind diesem Satz eigen. Gut gearbeitete Sequenzen bieten reiche Abwechslung und verleihen dem Ganzen Fluß und doch Einheitlichkeit. Friedemann zeigt hier, wie in so manchen anderen Solostücken, daß er die Kompositionsformen durchaus beherrschte, wenn er sich zusammennahm, und daß er auch fähig war, den Kern des Textes zu treffen. Dieses Duett stellt sich den besten Solosachen Friedemanns, die in den Kantaten enthalten sind, an die Seite. Der Anfang sei hier mitgeteilt:





Eine Besprechung der übrigen vielleicht in Halle entstandenen Kantaten fällt nicht in den Rahmen dieser Studie, die der Verfasser, wie schon anfangs bemerkt, später weiter auszubauen gedenkt.



Neues Material zum Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach.

Gesammelt von Max Schneider[1]).

A. J. S. Bachs Leben.

1. Biographien, Lebensbilder.

Bennett, J. The great composers. XVI, XVII. Seb. Bach. — The musical Times XXVI. Nr. 508—514. London 1885.

Boughton, Rutland. J. S. Bach. London, Lane 1907. 12°. 170 S. — (In »Music of the masters series.«)

Chybiński, Adolf. J. S. Bach. (Polnisch.) — Przegląd muzyczny III. 14 f. Warschau 1910.

Engelhardt, Carl August. Tägliche Denkwürdigkeiten aus der Sächsischen Geschichte. Dresden und Leipzig 1809. — Über J. S. Bach s. Bd. 3 S. 111—117.

Hallut, Victor. Les maîtres classiques du 18me siècle: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. Bruxelles, éditions du Thyrse 1909. 163 S. 8°.

Krause, Carl Christian Friedrich. Darstellungen aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie

---

[1]) Der erste Versuch zur Zusammenstellung der Literatur über Joh. Seb. Bach im Bach-Jahrbuche 1905 hat eine ebenso gerechte wie nachsichtige Beurteilung gefunden. Es sei aber ausdrücklich betont, daß das Gebotene noch immer Stückwerk geblieben ist: Stückwerk leider auch in der Verzeichnung des wichtigen Materials; das viele Wertlose blieb nach wie vor unberücksichtigt. Ich danke an dieser Stelle den Herren Prof. Dr. Schwartz und Dr. Schering für zweckdienliche Berichtigungen und freundliche Beratung und hoffe, in der Genauigkeit der Angaben Besseres als früher zu bieten. Korrekturen und Ergänzungen werden stets dankbar entgegengenommen.

der Musik. Göttingen 1827. — Darin S. 174—188 über J. S. Bach.

Kümmerle, S. J. S. Bach.
In Bd. 1, S. 72—96 der: Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Gütersloh, Bertelsmann 1888—1895. 4 Bde. 8⁰.

Milde, Theodor. Über das Leben und die Werke der beliebtesten deutschen Dichter und Tonsetzer. Meißen, Goedsche 1834. — Über J. S. Bach s. 2. Teil S. 1—10.

Möller van den Bruck. Gestaltende Deutsche: Leibniz, Bach, Klopstock, Mozart, Beethoven. (Bd. V von „Die Deutschen. Unsere Menschengeschichte".) Minden, Bruns 1907. VII u. 310 S. 8⁰.

Nietschmann, Hermann. Joh. Seb. Bach. Halle 1896. = Stein, Armin. J. S. Bach. S. Bach-Jahrbuch 1905. S. 80.

Pirro, André. J. S. Bach. Paris, Alcan 1906. 244 S. 8⁰. — (In »Les Maîtres de la musique«. Publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine.)

Pirro, André. J. S. Bach. Sein Leben und seine Werke. Vom Verfasser autorisierte deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler 1910. 192 (194) S. 8⁰.

Parry, Charles Hub. Hastings. Johann Sebastian Bach; the story of the development of a great personality. New York and London, G. P. Putnam's sons 1909. XI u. 584 S. 8⁰.

Rabe, M. Die Heroen der deutschen Tonkunst. Für die musikstudierende Jugend sowie für alle Freunde der Tonkunst dargestellt. Leipzig, Wigand 1890. XV u. 208 S.

S., J. S. J. S. Bach. — Monthly musical Record XXXVI, 425. London 1906.

Scheumann, A. Die großen deutschen Tondichter. Lebenserzählungen in Bildern f. unsere musikliebende Jugend. 2 Bde. Leipzig, Komm. v. Hofmeister 1907. 8⁰. — In Bd. 1 zu Beginn: J. S. Bach.

Schubart, Christian Friedr. Daniel. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Hrsg. v. Ludw. Schubart. Wien, Degen 1806. (Andere Aufl. Stuttgart 1839.) — Darin S. 99—102 über J. S. Bach.

Schweitzer, Alb. J. S. Bach. Vorrede von Ch. M. Widor. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1908. XV u. 844 S. 8⁰.

Heuß, Alfred. Über A. Schweitzers J. S. Bach. — Zeitschrift d. Internat. Musikgesellschaft X, 1 S. 7—14. Leipzig 1908/09.

Smend, Julius. Die neueste Bach-Monographie. — Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst XIII, 10. Göttingen 1908.

Storck, Karl. J. S. Bach, sein Charakter und Lebensgang. — Die Musik V, 2. Berlin und Leipzig 1905/06.

Velli, T. Giov. Seb. Bach. — Gazetta musicale di Milano XLV, 44. Mailand (Ricordi) 1891.

Weber, Carl Maria von. Artikel „Bach" für die Enzyklopädie von Ersch und Gruber (20. April 1821). In „C. M. von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber" 1866, III, S. 226ff. Auch in Webers Schriften, herausgeg. v. G. Kaiser, 1909.

Wolfrum, Philipp. J. S. Bach. [= Die Musik. Sammlung ill. Einzeldarstellungen. Hrsg. v. R. Strauß. Bd. 13/14.] Berlin, Baer, Marquardt & Co. 1906. 180 S. 8°.

Wolfrum, Philipp. J. S. Bach. 1. Band 2. Aufl. 184 S. 8°. 2. Band [1. Aufl.]. 217 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910.
Der erste Band erschien 1906 in 1. Aufl. in anderem Verlage (s. oben) u. behandelt die Instrumentalkunst, der zweite die Vokalkunst Bachs.

v. Wolzogen, Hans. Großmeister deutscher Musik. Bach, Mozart, Beethoven, Weber. Berlin, Schuster & Löffler 1908.

2. Einzelne Lebensabschnitte, Familienverhältnisse usw.

Anonym, The fathers of great musicians. (Bach, Händel, Haydn, Mozart.) — The musical Times XLVI, No. 750. London 1905.

Anonym. Die nachgelassenen Instrumente der Kapelle J. S. Bachs zu Cöthen (n. d. Bach-Jahrbuche 1905). — Zeitschrift f. Instrumentenbau XXVII, 2. Leipzig 1906.

Berggruen, O. La sépulture et les ossements de J. S. Bach (avec illustrations). — Le Ménestrel LXI, 29. Paris 1895.

Berggruen, O. Un portrait inconnu de J. S. Bach (avec illustration). — Le Ménestrel XLI, 31. Paris 1895.
Behandelt das Bormannsche Porträt.

Buchmayer, Richard. Nachrichten über das Leben Georg Böhms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie. — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 107—122). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909).
Zuerst erschienen im Programmbuch des 4. Deutschen Bachfestes in Chemnitz. Okt. 1908. S. 155—166.

Bunge, Rudolf. J. S. Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente. — Bach-Jahrbuch 1905 (S. 14 bis 47). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1906).

Chr.(ysander, Friedr.). Besuch eines Engländers bei J. S. Bach im Jahre 1749. — Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft Jg. IX, S. 447/8. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1893.

de Curzon, Henri. Bach et sa Famille. — In: Musica VI, No. 61 (Okt.). Paris 1907. (Bach-Nummer.)

Klanert, Paul. Die Familie Bach und Halle a. S. — Deutsche Musikdirektoren-Zeitung XXXII, 42. Leipzig 1910.

Landmann, G. Bach-Porträts. — Die Musik VII, 16. Berlin und Leipzig 1907/08.

Overmann, A. Ein unbekanntes Bildnis J. S. Bachs? — Die Musik VII, 6. Berlin und Leipzig 1907/08.

Pirro, André. Les années de jeunesse de J. S. Bach. — Le Courrier musical IX, 11. Paris 1908.

Richter, Bernhard Fr. Die Wahl J. S. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723. — Bach-Jahrbuch 1905 (S. 48 bis 67). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1906).

Richter, Bernh. Friedr. Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit. — Bach-Jahrbuch 1907 (S. 32—78). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908).

Scheidemantel, H. Bach und sein Thüringer Geschlecht. — Thüringer Warte, Juni 1906.

Schünemann, Georg. Neue „Attestate" Seb. Bachs. — Liliencron-Festschrift (S. 290—296). Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910.

Seiffert, Max. Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu S. Bachs Zeit. — Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX, 4. S. 593. Leipzig 1907/08.

Stallbaum, Gottfried. Über den innern Zusammenhang musikalischer Bildung der Jugend mit dem Gesammtzwecke des Gymnasiums. Leipzig (1842). — Darin „Nachrichten über die Kantoren an der [Leipziger] Thomasschule."

Stelljes, W. J. S. Bachs Geburtshaus in Eisenach. — Illustrierte Zeitung 128, 3336. Leipzig.

Volbach, F. J. S. Bachs Schädel und das von mir aufgefundene Bild des Meisters. — Die Musik IX, 2. Berlin und Leipzig 1909/10.

Wandel (?). S. Bach und Ludwig Thiele. — In: Schulblatt für die Provinz Brandenburg 1887. Heft 1, 2. (S. 1—19.)

Weniger, Ludwig. Ein Schulbild aus der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege. Das Gymnasium zu Eisenach von 1656—1707. — Sonderabdruck aus den Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- u. Schulgeschichte, 15. Jahrg. 1905.
Betrifft Bachs Eisenacher Schulzeit (s. auch Bach-Jahrbuch 1906, S. 137).

Werner, Arno. (Neue Bach-Dokumente.) — Bach-Jahrbuch 1906 (S. 130—133). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907).

Werner, Arno. (Mitteilungen über Bachs zweiten Schwiegervater Joh. Caspar Wülckens.) — Bach-Jahrbuch 1907 (S. 178/9). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908).

3. Autographe.

Schreyer, Johannes. (Über die Echtheit oder Unechtheit gewisser Bachscher Manuskripte.) — Bach-Jahrbuch 1906 (S. 134 bis 137). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907).
Es handelt sich um die Notenbücher für Anna Magdalena Bach, Bachs Generalbaßlehre, Gerbers von Bach korrigierte Generalbaßaussetzung.

B. J. S. Bachs Werke.

1. Instrumentalmusik.

a) Orgel.

Anonym. Iets over de voordragt von J. S. Bachs Orgelfuges. — Caecilia, Allgemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland. XVI, Utrecht 1859.

Glabbatz (H.). Die Verwendung Bachscher Orgelwerke im evangelischen Gemeindegottesdienst. — Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst XIV, 2. Göttingen 1909.
Vorschläge, in welcher Weise möglichst viele der Bachschen Orgelwerke (insbesondere Choral-Vor- und Nachspiele) zum Gebrauch im Gottesdienst heranzuziehen sind.

Hartter, Rudolf. Zur Charakteristik von Bachs Orgelkompositionen. — In: Halleluja. Zeitschrift f. geistl. Musik in Kirche, Haus, Verein u. Schule. Hrsg. v. A. Köstlin u. Th. Becker. Hildburghausen 1885, Nr. 13 f.

Oppel, Reinhard. Die große A moll-Fuge für Orgel und ihre Vorlage. — Bach-Jahrbuch 1906 (S. 74—78a). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907).

Praetorius, Ernst. Neues zur Bachforschung. — Sammelbände d. Intern. Musikgesellschaft VIII, 1, S. 95. Leipzig 1906/07.
Orgelkonzert Gdur (Nr. 1) nicht von Vivaldi, sondern von Johann Ernst von Sachsen-Weimar.

Reimann, Heinrich. Über den Vortrag der Orgelkompositionen J. S. Bachs. — Allgemeine Musikzeitung XVI, 18 ff. Charlottenburg-Berlin 1889.

Söhle, K. J. S. Bachs Choralvorspiele. — Kunstwart XIX, 14. München 1905/06.

Widor, Ch. M. und Alb. **Schweitzer**. Über die Wiedergabe der Präludien und Fugen für Orgel von J. S. Bach. — Die Orgel X, 9 f. Leipzig 1910.

Widor, Ch. M. und Alb. **Schweitzer**. Wie sind J. S. Bachs Präludien und Fugen auf unseren modernen Orgeln zu registrieren? — Die Musik X, 2 f. Berlin u. Leipzig 1910/11.
Die Abhandlung enthält folgende Abschnitte: Die Grundprinzipien. Vorteile und Nachteile der modernen Orgel. Crescendi und Decrescendi. Pro Organo pleno. Die Verwendung von Zungenstimmen. Grundstimmen und Mixturen. Großzügiges Registrieren. Haupt- und Nebenklavier. Das Herausheben des Themas.

---

b) Klavier.

Allgemeines.

Blaß, Arthur. Wegweiser zu Seb. Bach. (Aus den „Mitteilungen" Nr. 21 von Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde.) — Der Klavierlehrer XXXI, 20. Berlin 1908.

— Wegweiser zu J. S. Bach. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Vieweg [1909]. Verlagsmitteilungen.

Frey, Martin. Noch ein Weg zu S. Bach. — Klavierlehrer XXXIII, 2. Berlin 1910.
Einführung in die Klavierwerke.

Köhler, Louis. S. Bachs Klavierwerke und ihre Verwendung beim Unterrichtsgebrauch. — Neue Berliner Musik-Zeitung XIV, 1 ff. Berlin (Bote & Bock) 1860.

L(ückhoff), W. Bachsche Klaviermusik auf dem Harmonium. — Das Harmonium 1905, 7. Leipzig.

Landowska, Wanda. Bach et l'interprétation des œuvres de clavecin de J. S. Bach. Poitiers (impr. Blais et Roy) 1905. Mercure de France 15. nov. 1905.
(Auch als Sonderdruck erschienen. 16 S. 8°.)

Landowska, Wanda. Les œuvres de clavecin de J.-S. Bach. Musica VI, No. 61 (Bachnummer). Paris 1907.

Landowska, Wanda. Bach's Work and the Harpsichord. — The new music Review and church music Review IX, 107. New York, Gray 1910.

Marschner, Franz. Stilprinzipien für den Vortrag J. S. Bachscher Klavierwerke, sowie für Klavierbearbeitungen seiner Orgel- u. Orchesterwerke. — Klavierlehrer XXX, 19. Berlin 1907.
Kritik der Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers von Czerny und Germer, insbesondere hinsichtlich der Setzung dynamischer Zeichen. Vorschläge sinnvollerer Nuancierung. Am Anfang drei seltsame Leitsätze.

Niemann, Walter. Einführung in J. S. Bachs Klaviermusik. — Daheim (Hausmusik) XLIII, 26. Leipzig.

Niemann, Walter. Bachs Klaviermusik. — Rheinische Musik- u. Theaterzeitung VIII, 51/52. Köln 1907.

Rochlitz, Friedrich. Vom Geschmack an Seb. Bachs Kompositionen, besonders für das Klavier. Brief an einen Freund. — In: Für Freunde der Tonkunst Bd. II. Leipzig 1824 (1.), 1830 (2.), 1868 (3. Aufl.).

Wohltemperiertes Klavier, Kunst der Fuge.

d'Albert, Eugen. J. S. Bach, das wohltemperierte Klavier. Herausgeg. u. bearb. v. E. d'Albert. Stuttgart und Berlin, Cotta 1906.
Diese praktische Ausgabe muß wegen ihrer Vorrede hier angeführt werden. d'Albert sagt darin u. a.: „Bach kannte die unzähligen Stufen der Leidenschaft, des Schmerzes, der Liebe nicht und ahnte auch nicht die Möglichkeit, diese in der Musik zum Ausdruck zu bringen."

Bußler, Ludwig. Zu Bachs „Kunst der Fuge". — Neue Berliner Musikzeitung XLI, 46. Berlin (Bote & Bock) 1887.

Jadassohn, Salomon. L'art de la fugue. — Rivista musicale italiana II, 1, S. 57. Torino 1895.

Krause, Emil. J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier" und Beethovens Klaviersonaten. Ästhetische Betrachtung und Versuch einer Ordnung nach der technischen Schwierigkeit. — Der Klavierlehrer XXXII, 13f. Berlin 1909.
Kurze geschichtliche Einführung in Bachs Klavierwerk. Von einer wirklich durchgeführten „Ordnung nach der technischen Schwierigkeit" der Stücke ist jedoch nur bei den im zweiten Teile des Aufsatzes behandelten Beethovenschen Sonaten die Rede.

Riemann, Walter. J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier". — Daheim (Hausmusik) XLIII, 38. Leipzig.

Riemann, Hugo. Katechismus der Fugenkomposition (Analyse von J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier" und der „Kunst der Fuge").
1. Teil. 2. Aufl. Leipzig, Hesse 1906. VIII u. 178 S. 8°.
2. Teil. 2. Aufl. Leipzig, Hesse 1907. III u. 216 S. 8°.
(Max Hesses illustr. Katechismen Nr. 18/19, 29.)

de Zielinski, Jaroslaw. Bach's »Forty-eight preludes and fugues«: Their order of study. — The Musician XIII, 5. Boston 1908.

Suiten, Fugen, Inventionen usw.

Hawley, O. H. The Bach inventions. — The Musician XV, 8. Boston 1910.

Riemann, W. E. d'Alberts Bach-Ausgaben (2- u. 3st. Inventionen, Wohlt. Klavier). — Neue Musikzeitung XXIX, 6. Stuttgart 1908.

Oppel, Reinhard. Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen. — Bach-Jahrbuch 1907 (S. 89—102). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908).

Simon, James. B-A-C-H. — Die Musik IX, 4. Berlin und Leipzig 1909/10.

Combarieu, Jules. La sonate de J. S. Bach en la mineur. — Revue musicale III, 11 (S. 459). Paris 1903.
Gehört zu einer größeren Arbeit: Esthétique musicale.

Anonym. J. S. Bachs Notenbüchlein für Anna Magdalena B. (1725). — Deutsche Arbeit IV, 5. Prag 1904/05.

Schreyer, Johannes. (Über die Echtheit der Notenbücher für Anna Magdalena Bach). — Bach-Jahrbuch 1906 (S. 134 bis 137). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907).

---

c) Violine, Violoncell.

Antcliffe, Herbert. Bach's Chaconne. — The Musician XIV, 5. Boston 1909.

Hartmann, A. A propos de la »Chaconne« de Bach. — Monde musical XXII, 14. Paris 1910.

Witting, C. J. S. Bachs Sonaten für die Violine. — Neue Musikzeitung XXVII, 17. Stuttgart 1908.
Kurze Analysen, die besonderen Wert auf Angabe der Zahl der Takte jedes Satzes legen (!).

Waldersee, Paul Graf. Antonio Vivaldis Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von Joh. Seb. Bach bearbeiteten. — Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Bd. I (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1885), S. 356—380.

Reichel, A. Die Bachschen Suiten für Violoncellosolo. — Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt VI, 5. Zürich 1866.

2. Vokalmusik.

Allgemeines.

Brussel, Rob. Les grandes œuvres de J.-S. Bach. — Musica VI, No. 61 (Bachnummer). Paris 1907.
Ganz kurze Urteile über Messen, Kantaten, Passionen und die Brandenburgischen Konzerte.

Heuß, Alfred. Vorbemerkungen zu den Festkonzerten (des 3. deutschen Bachfestes in Eisenach 1907). — Fest- u. Programmbuch des 3. deutschen Bachfestes S. 83—108.

Heuß, Alfred. Erläuterungen zu den Aufführungen des Bachfestes (16.—18. Mai 1908). — Fest- u. Programmbuch zum „Bachfest" anläßlich der Enthüllung des Bach-Denkmals in Leipzig 1908 (Leipzig, Breitkopf & Härtel), S. 5—122.

Heuß, Alfred. Erläuterungen zu den Festkonzerten (des 4. deutschen Bachfestes in Chemnitz). — Fest- u. Programmbuch des 4. deutschen Bachfestes S. 83—154.

Voigt, Woldemar. Erläuterungen zu den (beim 5. deutschen Bachfeste in Duisburg 1910) zur Aufführung gelangenden Werken. — Fest- u. Programmbuch des 5. deutschen Bachfestes S. 96—190.

Choräle und Choralbearbeitungen.

Becker, Ed. Das Mitsingen der Gemeinde bei den Schlußchören der Kantaten und den einfachen Choralsätzen der Passionen Bachs. — Korrespondenzblatt f. d. evangel. Kirchengesang XXIV, 6. Leipzig 1910.

Heuß, Alfr. Bachs Choral und die Gemeinde. — Nochmals: Bachs Choral und die Gemeinde. — Zeitschrift der Intern. Musik-Gesellsch. XI, S. 133 u. 237. Leipzig 1909/10.

Prüfer, Arthur. Wenn ich einmal soll scheiden. — Musikalisches Wochenblatt XXXIX, 19/20. Leipzig 1908.

Richter, Otto. Mitwirkung des Gemeindegesanges bei Bachschen Choralsätzen. — Dresdner Anzeiger 1910. Nr. 75.

Schmidt, K. Zu den Ausgaben der Bachschen Choräle. — Korrespondenzblatt des evangel. Kirchengesangvereins XXI, 4. Leipzig 1907.

Thari, Eugen. Mitwirkung des Gemeindegesanges bei Bachschen Choralsätzen (Referat über einen Vortrag von R. Wustmann in Dresden). — Dresdner Anzeiger 1910. Nr. 74.

Weber, Carl Maria von. Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber (21. Juni 1810). In „Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber", 1866, III, S. 10ff. Auch in Webers Schriften, herausgeg. von G. Kaiser, 1909.

Wustmann, Rudolf. Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen? — Bach-Jahrbuch 1909 (S. 102—124). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1910).

Passionen.

La Mara. Die Passionsmusiken J. S. Bachs und ihre Vorgänger. — Allgemeine Musikzeitung XIV, 30/31f. Charlottenburg-Berlin 1887.

Rappard, A. Bachs Passionen. — Weekblad voor Muziek XIV, 27ff. Amsterdam 1907.

Spitta, Ph. Die Passionsmusiken von Seb. Bach und Heinr. Schütz. — Sammlung gemeinverständlicher wissensch. Vorträge, hrsg. v. R. Virchow u. W. Wattenbach. (Neue Folge. 176. Heft.) Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei, Akt.-Ges. 1893. 40 S.

Wustmann, Rud. Zu Bachs Texten der Johannes- und der Matthäuspassion. — Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst XV, 4f. Göttingen 1910.
Der Verfasser untersucht die Texte der beiden Passionen und kommt zu der Überzeugung, daß Bachs Autorschaft am Zustandekommen der Anlage und einzelner Fassungen nicht unerheblich, ja, daß er selbst vielleicht der (nach Schweitzer, S. 558) „feinsinnige Dichter" gewesen ist, der die Bruchstücke aus den Vorlagen von Brockes (Passion) und Picander (Erbauliche Gedanken) umarbeitete.

Matthäuspassion.

Anonym. Zu S. Bachs Matthäuspassion. — Siona X, Nr. 7. Gütersloh 1885.

Beckmann, Gustav. Kritische Betrachtungen über die Wiedergabe von Bachs Matthäuspassion. — Rheinische Musik- und Theaterzeitung XI, 13 u. 15. Köln 1910.

Binder, F. Noch ein Wort über Aufführungen der Bachschen „Matthäuspassion" (Choraufstellung). — Musikalisches Wochenblatt XXXVIII, 16. Leipzig 1907.
Bericht über eine in Danzig veranstaltete Aufführung der M.-P. mit dem Versuche, die Chöre mit ihren Orchestern und den Evangelisten getrennt von einander in der Kirche aufzustellen.

Brenet, Michel. Bach, Mendelssohn et la Passion selon saint Mathieu. — Le Courrier musical XII, 5. Paris 1909.

Chop, Max. J. S. Bach. Matthäuspassion. Oratorium. — [Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich und musikalisch analysiert, Bd. 15. Universal-Bibliothek. Nr. 5063.] Leipzig, Reclam 1909. 88 S. 8⁰.

Faißt, Immanuel. Zu Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion. — Halleluja VII, 15. Hildburghausen 1886.

Heuß, Alfred. J. S. Bachs Matthäuspassion. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1909. VIII u. 166 S. 8⁰.

Jacobi, Martin. Die Wiedererweckung der Matthäuspassion durch F. Mendelssohn-Bartholdy. — Deutsche Musiker-Zeitung XL, 14. Berlin 1909.

Kretzschmar, H. Analytical notes and book of words to Bachs Passion according to St. Matthew. New english version by Claude Aveling. London, Breitkopf & Härtel 1907. 36 S. 8⁰.

Krtsmáry, A. Die „Matthäuspassion" im II. außerordentlichen Gesellschaftskonzert (Wien). — Neue musikal. Presse XV, 9. (Wien.) Leipzig 1906.

Kufferath, Maurice. La passion selon Saint Mathieu au Conservatoire royal de Bruxelles. — Le Guide musical XLII, 52. Bruxelles 1896.

Löbmann, H. Die Matthäuspassion von J. S. Bach. — Musica sacra XXXIX, 5. Regensburg 1906.

Noltheniu s, H. De uitvoering van de Matthäuspassion van Bach door de afdeeling van toonkunst te Amsterdam op Palmzondag. — Weekblad voor Muziek XIII, 5. Amsterdam 1906.

Puttmann, Max. J. S. Bachs Matthäuspassion von Alfr. Heuß (Besprechung). — Allgemeine Musik-Zeitung XXXVI, 37. Charlottenburg-Berlin 1909.

Schmitz, Eugen. Zu Bachs Matthäuspassion. — Allg. Zeitung, München CXII, 32. (1909).

Smend, Julius. Bachs Matthäuspassion als Phantasiedrama. — Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst XIV, 6. Göttingen 1909.

Besprechung des Heußschen Buches.

Tiersot, Jul. La »Passion selon St. Mathieu« de J. S. Bach. — Le Ménestrel LIV, 21. Paris 1888.

van **Westrheene**, P. A. De Klavier-begleiding der Secco-recitatieven in de „Matthäus-Passion". — Weekblad voor Muziek XIV, 17. Amsterdam 1907.

Wustmann, Rudolf. Matthäuspassion, erster Teil. — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 129—143). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909).

Gegen das bekannte Buch von Heuß.

Wustmann, R. Zu Bachs Texten der Johannes- und Matthäuspassion. (S. oben am Beginn des Abschnittes „Passionen".)

Johannispassion.

Daffner, Hugo. Bachs Johannespassion. — Königsberger Allg. Zeitung 13. Febr. 1908.

Delhaye, L. La passion selon saint Jean de Jean Sébastien Bach. Anvers, Librairie Flandria 1909. 37 S. 8°.

Dwelshauvers, F. La passion selon saint Jean de Jean Séb. Bach. Liège, veuve L. Muraille 1908. 53 S. 8°.

de **Rudder**, May. La passion selon saint Jean de Bach (par le Dr. Dwelshauvers). — Le Guide musical LVI, 3. Bruxelles 1910.

von **Jan**, Carl. Bachs Johannespassion. — Halleluja VII, 14. Hildburghausen 1886.

Krtsmáry, A. J. S. Bachs „Johannespassion" im außerordentlichen Gesellschaftskonzert (Wien). — Neue musikal. Presse XIV. 10. (Wien.) Leipzig 1905.

Ludwig, G. Die Johannespassion von J. S. Bach. — Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt XXVII, 8 f. Zürich 1887.

Rochlitz, Friedrich. Über Seb. Bachs große Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes. — In: Für Freunde der Tonkunst. Bd. IV. Leipzig 1832 (1.), 1868 (3. Aufl.). Zweite Aufl. nicht erschienen.

Wustmann, R. Zu Bachs Texten der Johannes- und Matthäuspassion. (S. oben am Beginn des Abschnittes „Passionen".)

Lukaspassion.

Reißel, Otto. Original oder Kopie (Bachs Lukaspassion). — Neue Zeitschrift f. Musik LV, 18/19 f. Leipzig 1888.

Hohe Messe.

Faißt, Immanuel. Zu Joh. Seb. Bachs H moll-Messe. — Halleluja VII, 16 f. Hildburghausen 1886.

de Gibert, M. La missa en si minor (de Bach). — Revista musical Catalana IV, 41. Barcelona 1907.

Gray, A. and S. Taylor. John S. Bach's mass in b minor in Cambridge, 1908. Three papers. London, Macmillan 1908.

Krause, Emil. J. S. Bachs H moll-Messe. — Hamburgische Musikzeitung II, 28.

Krause, Emil. Zur Geschichte der H moll-Messe von J. S. Bach. — Blätter f. Haus- u. Kirchenmusik XII, 12. Langensalza 1907/08.

Kurze Einführung in die Musik. Zuvor auf Grund persönlicher Korrespondenz mit Fr. Chrysander die Mitteilung, daß dieser es im Jahre 1857 gewesen, der das Manuskript der Messe unter der Hand von Nägeli in Zürich kaufte und es der Bachgesellschaft zur Revision und Korrektur der bereits 1856 erschienenen Ausgabe überließ. Gewisse Rücksichten erforderten, daß der Name Chrysanders auf dessen Wunsch im Vorwort der neuen Ausgabe nicht genannt wurde. S. H. Kretzschmars „Bericht bei der Beendigung der Gesamtausgabe" usw. S. XXIX.

Löw, R. Zu den beiden großen Messen von Bach und Beethoven. Eine das Confessionelle betreffende Parallele. — Schweizerische Musikzeitung u. Sängerblatt XXVIII, 14 f. Zürich 1888.

Weihnachtsoratorium.

Spitta, Friedrich. Die Melodie „Herzlich tut mich verlangen" in J. S. Bachs Weihnachtsoratorium. — Monatschrift für Gottesdienst u. kirchl. Kunst XIII, 1. Göttingen 1908.

Tiersot, Jul. Oratorio de Noël, de J. S. Bach. — Le Ménestrel LVIII, 5. Paris 1892.

Voigt, Woldemar. Zu Bachs Weihnachtsoratorium, T. 1—3. — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 1—48). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909).

Magnificat.

Schuster, H. M. Seb. Bachs Magnificat in der Bearbeitung von R. Franz. — Musikalische Rundschau I Nr. 8 f. Wien 1886.

Kantaten.

Allgemeines.

(Anonym. Einige Bemerkungen zum 33. Jahrgang von Seb. Bachs Werken. — Urania XLV, 4. Erfurt 1888.)

Franz, Rob. Einiges über Bachsche Kantaten. (Aus der Neuen Zeitschrift f. Musik.) — Die Musik V, 2. Berlin und Leipzig 1905/06.

Heil, A. Was bedeuten uns Bachs Kirchenkantaten? — Die Grenzboten LXV, 26. Leipzig 1906.

Kümmerle, S. (Über Bachs Kirchenkantaten). — Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik (Gütersloh, Bertelsmann 1888 bis 1895, 4 Bde.) Bd. I, S. 733—743.

v. Lüpke, G. Hausmusik aus Bachs Kantaten. — Kunstwart XXI, 13. München 1907/08.

(Maclean, Ch.) Hubert Parry on J. S. Bach. — Zeitschrift d. Intern. Musikgesellschaft XI, S. 256. Leipzig 1909/10.

Pirro, André. Charles Bordes et les Cantatas de J. S. Bach. Tribune de St. Gervais XV. Paris 1909.

Prout, Ebenezer. Analytical notes on Bach's church cantatas. Zeitschrift d. Intern. Musikgesellschaft VIII, S. 311. Leipzig 1906/07.

Prout, Ebenezer. Some notes on Bach's church-cantatas, with musical illustrations. London, Breitkopf & Härtel 1907. 32 S. 8⁰.

Richter, Bernh. Fr. Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten J. S. Bachs. — Bach-Jahrbuch 1906 (S. 43—73). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907).

Richter, Bernh. Friedr. Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel. — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 49—63). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909).

Voigt, Woldemar. Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten. — Bach-Jahrbuch 1906 (S. 1—42). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907).

Besonderes.

Anonym. A curious church cantata of Bach. — The musical Times XLVII, 760. London 1906.

Hinweis auf eine beim Niederrheinischen Musikfeste 1838 aufgeführte Himmelfahrtskantate, die (vielleicht ein Pasticcio?) nur zum Teil mit „Gott fähret auf" und „Nun ist das Heil" identifiziert werden kann.

Bischoff, Ludwig. Der Text von J. S. Bachs Trauerode auf das Ableben der Gemahlin August des Starken, der Königin Christiane Eberhardine. — Niederrheinische Musik-Zeitung XIV, 34. Köln 1866.

Langen, Gustav. Eine Bach-Kantate. — Kunstwart XX, 10. München 1906/07.

Eindrücke beim Hören der Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende."

Münch, A. Einführung in das Verständnis der Kantate von J. S. Bach: „Meinen Jesum laß ich nicht." — Monatsschrift f. Schulgesang II, 5. Berlin 1908.

Oppel, Reinhard. Zur Tenorarie der 166. Kantate. — Bach-Jahrbuch 1909 (S. 27—40). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1910).

Richter, Bernh. Friedr. Zur Kantate „Ärgre dich, o Seele, nicht". — Bach-Jahrbuch 1906 (S. 133/4). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907).

Rochlitz, Friedrich. J. S. Bachs Kantate: Ein' feste Burg ist unser Gott — für vier Singstimmen, mit Begl. des Orchesters. Part. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. — In: Für Freunde der Tonkunst. Bd. III. Leipzig 1830 (1.), 1868 (3. Aufl.), zweite Aufl. nicht erschienen.

Volbach, Fritz. Ein' feste Burg ist unser Gott. Kantate von J. S. Bach. (Eine Studie.) — Bach-Jahrbuch 1905 (S. 68—75). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1906).

Wäschke, H. Eine noch unbekannte Komposition J. S. Bachs. — Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft X, S. 633. Leipzig 1908/09.

Stellt auf Grund einer „Hochfürstl. Anhalt-Zerbster Kammer-Rechnung" vom Jahre 1722 fest, daß Bach in diesem Jahre (29. Juli) von Cöthen aus dem Fürsten Johann August von Zerbst eine (bis jetzt noch nicht identifizierte) Geburtstagskantate widmete.

Lieder.

Landmann, G. Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau. — Bach-Jahrbuch 1907 (S. 79—88). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908).

C. Die Pflege Bachscher Kunst.

1. Bachgesellschaft, Bachvereine, Bachfeste.

Anonym. Barcelona. 1. Spanisches Bachfest (21. und 24. Okt. 1908). — Längere Notiz in der „Zeitschrift der Intern. Musikgesellschaft X, S. 83/84. Leipzig 1908/09.

Anonym. Das Bachmuseum in Eisenach. — Kirchenchor XVIII, 7. Rötha 1907.

Anonym. Das Bachmuseum zu Eisenach. — Siona XXXI, 6. Gütersloh 1906.

Anonym. Die Händel-Bachfeier in Zürich. — Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt XXV, Nr. 14f. Zürich 1885.

Ausstellung der Vorarbeiten zum Bachdenkmal im Städtischen Museum (zu Leipzig). — Fest- u. Programmbuch zum „Bachfest" anläßlich der Enthüllung des Bach-Denkmals in Leipzig 1908 (Leipzig, Breitkopf & Härtel) S. 170—174.

Bachfeier in der St. Reinoldi-Kirche zu Dortmund (20. bis 22. März) 1909. — Festbuch, herausgegeben von der Orgelbau-Kommission. 96 S. 8⁰.

Bachfest, drittes deutsches, in Eisenach. Vom 26.—28. Mai 1907. — Sonderabdruck a. d. „Eisenacher Zeitung". Eisenach, Hofbuchdr. v. H. Kahle 1907. 34 S. 8⁰.

Bachfest anläßlich der Enthüllung des Bach-Denkmals in Leipzig, 16.—18. Mai 1908. — Fest- und Programmbuch. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1908. 174 S. 8⁰.

(Böttcher, Joh.). „Lobet Gott in seinen Reichen". Loses Gedenkblatt an den zehnjährigen Bestand des Bachvereins zu Leipzig, dem scheidenden Dirigenten [H. von Herzogenberg] als Zeichen herzlicher Liebe, den Vereinsgenossen zur Erinnerung. Vom Vereinsschreiber. 10. Mai 1885. — Leipzig.

Davey, Henry. Bach festival at Duisburg. — The musical Times LI, 809, Juli. London 1910.

Fr. Erstes westfälisches Bachfest in Dortmund vom 20. bis 22. März 1909. — Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 14. Charlottenburg-Berlin 1909.

Heuß, Alfred. Das dritte deutsche Bachfest in Eisenach. — Zeitschrift d. Intern. Musikgesellschaft VIII, 403. Leipzig 1906/07. (Geht auf die Besetzungsfrage ein.)

Kretzschmar, Hermann. Die ersten Lebenszeichen der Neuen Bachgesellschaft. — Die Grenzboten, Jahrg. LX. *Leipzig*, Grunow 1901. Wieder abgedruckt in Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze

über Musik und anderes aus den Grenzboten. Leipzig, Grunow 1910, S. 389—398.

Neue Bachgesellschaft.

Drittes deutsches Bachfest zur Einweihung von J. S. Bachs Geburtshaus als Bachmuseum. — Fest- und Programmbuch (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1907). 109 S. 8⁰.

Viertes deutsches Bachfest in Chemnitz (3.—5. Oktober 1908). — Fest- und Programmbuch. 166 S. 8⁰.

Fünftes deutsches Bachfest in Duisburg. 4.—7. Juni 1910. — Fest- und Pragrammbuch. 199 S.

Bach-Jahrbuch 1905. Herausgeg. v. d. Neuen Bachgesellschaft. 116 S. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel [1905].

— 1906... 140 S. 8⁰. Leipzig... [1907].

— 4. Jahrgang 1907. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig... Breitkopf & Härtel [1908]. 199 u. 1 S. 8⁰.

— 5. Jahrgang 1908... Leipzig... [1909]. 156 S. 8⁰.

— 6. Jahrgang 1909... Leipzig... [1910]. 162 S. u. 10 S. Beilage.

(Bericht über die) Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft... 1907. — Bach-Jahrbuch 1907 (S. 190 bis 199). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908).

Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft... 1908 (Bericht). — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 144—156).

Niggli, A. Die Händel-Bachfeier in Zürich. 11.—14. Juli 1885. — Allgemeine Musikzeitung XII, Nr. 32/33 f. Berlin-Charlottenburg 1885.

Puttmann, Max. Das Bachhaus und das Bachmuseum in Eisenach. — Musikalisches Wochenblatt XXXIX, 19/20. Leipzig 1909.

Schering, A. Die Neue Bachgesellschaft 1900—1910. — Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1911].
Kurzer Rückblick auf ihre Tätigkeit.

Segnitz, Eugen. Das Denkmal J. S. Bachs in Leipzig. 1. Zur Geschichte des Denkmals. 2. Das dreitägige Bachfest (15. bis 18. Mai 1908) in Leipzig. — Neue Musikzeitung XXIX, 17. Stuttgart 1908.

Smolian, Arthur. Die Enthüllung des Bachdenkmals und das Bachfest (15.—18. Mai 1908) in Leipzig. — Die Musik VIII, 18. Berlin und Leipzig 1908/09.

Spiro, Friedrich. Bach-Experimente. — Signale LXVIII, 22. Berlin 1910.

Sp.(iro), Friedrich. Zur Bachbewegung. — Signale f. d. musikalische Welt LXVI, 50. Berlin 1908.

Beide Aufsätze betreffen Aufführungen Bachscher Werke in Rom.

Teichfischer, P. Erstes westfälisches Bachfest in Dortmund, v. 20.—22. März 1909. — Blätter f. Haus- u. Kirchenmusik XIII, 9. Langensalza 1908/09.

Übersicht der Aufführungen J. S. Bachscher Werke von Ende 1904 bis Anfang 1907. — Bach-Jahrbuch 1906 (S. 114—129). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907).

Watson, Jo-Shipley. The Bach festival at the greek theatre, University of California. — The Musician XIV, 7. Boston 1909.

Wolfrum, Philipp. Text- und Programmbuch zur Heidelberger Bachvereins-Jubelfeier. 23.—25. Oktober 1910. Heidelberg, Pfeffer (Kommission) 1910. 66 S. 8°.

2. Bachausgaben betreffend.

Fétis, F. J. J. S. Bach et les associations pour la publications des ses œuvres. — Revue et gazette musicale de Paris XX u. XXI. Paris 1853/54.

Joh. Seb. Bachs Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen. (Neue Ausgabe des 44. Jahrg. der großen Gesamtausgabe der [alten] Bachgesellschaft.) Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911.

Schneider, Max. Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von J. S. Bach. — Bach-Jahrbuch 1906 (S. 84—113). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907).

Seiffert, Max. Zur Kritik der Gesamtausgabe von Bachs Werken. — Bach-Jahrbuch 1906 (S. 79—83). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907).

3. Die Bearbeitungsfrage.

Franz, Robert. Gesammelte Schriften über die Wiederherstellung Bachscher und Händelscher Werke. Mit einem Begleitwort von O. Reubke in Halle hrsg. von R. Bethge. Leipzig, Leuckart 1910. 93 S. u. 72 S. Notenbeilagen. 8°.

Puttmann, M. Zur Frage der Bearbeitung alter, besonders Bachscher Werke. — Die Musik IX, 3. Berlin u. Leipzig 1909/10.

Sachs, Curt. Bachs »Tromba da tirarsi«. — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 141—143). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909).

Schneider, Max. Bearbeitung Bachscher Kantaten (Vortrag). — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 94—106). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909).

Scholz, Heinrich. Vom Gebrauche des Cembalo in Bachkonzerten. — Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst XIV, 6. Göttingen 1909.
Spricht sich gegen den modernen Flügel bei Bachschen Kantaten aus und steht auf dem Standpunkt, daß es gegenüber dem Gesamteindruck „an sich ganz gleichgültig ist, ob das einzelne so oder so herauskommt" (S. 301).

Strauß, Rich. Die hohen Bachtrompeten. — Zeitschrift für Instrumentenbau XXX, 6. S. 194. Leipzig 1909/10.
Abdruck aus Berliner Tageszeitungen. Strauß berichtet über seinen Versuch, die hohe Bachsche F-Trompete im 2. Brandenburgischen Konzert (Clarino fälschlich mit „Klarinette" in Verbindung gebracht) durch ein Piccolo-Heckelphon zu ersetzen. „Da dasselbe in den Tuttistellen in Oktave mit der Trompete geht und durch zwei C-Klarinetten verdoppelt wird, ist ein Klangcharakter erzielt, der ebenso eigen wie altertümlich ist und am besten der von Bach gewünschten Wirkung nahe kommt." Im letzten Satze wurde die Trompetenstimme, „vollständig neu" komponiert, dem Heckelphon allein übergeben.

Altenburg, Wilh. Ein kleiner Nachtrag zu dem Artikel: Die hohen Bach-Trompeten. — Zeitschr. f. Instrumentenbau XXX, 7. Leipzig 1909/10.
Entgegnung auf den Artikel von Rich. Strauß (s. oben). Weist auf bereits existierende hohe F- und D-Trompeten der deutschen Firma Gebr. Alexander (Mainz) und der belgischen C. Mahillon (Brüssel) und macht außer auf H. Eichborns bekannte Schrift über die Trompete auf Vict. Mahillons Schrift »La trompette, son histoire, sa théorie, sa construction«, 1907, aufmerksam.

Enders, Max. Erwiderung auf die Ausführungen von Dr. R. Strauß über hohe Bachtrompeten und Bläser derselben. — Zeitschr. f. Instrumentenbau XXX, 7. Leipzig 1909/10.
Hinweis auf die zuverlässigen von der Firma M. Enders (Mainz) gebauten und in Gebrauch befindlichen hohen F-Trompeten.

Kinsky, Georg. Zur Frage der Ausführung der Trompetenpartien in Bachschen Werken. — Allg. Musik-Ztg. XXXVI, 49. Charlottenburg-Berlin 1910.
„Jeder ‚erste' Bläser ist bei Benutzung eines flachgestalteten Mundstücks nach entsprechender Übung imstande, auf einer Naturtrompete

die in den Bachschen Klarinpartien geforderten hohen Töne rein und verhältnismäßig leicht hervorzubringen." Hinweis, daß auch die posthornartig gewundene „Jägertrummet", wie sie Bachs Trompeter Reiche auf dem bekannten Bilde der Berliner Bibliothek trägt, zum Klarinblasen benutzt wurde. S. auch unter Abschnitt D.

Pietsch, H. Nochmals die Bach-Trompetenfrage. — Zeitschr. f. Instrumentenbau XXX, 11. Leipzig 1909/10.
Erinnert an Versuche am Anfang der achtziger Jahre, Bachsche Trompetenpartien orginaliter wiederzugeben (Kosleck in Berlin, Weinschenk in Leipzig, Scholtz in Breslau). Immerhin hätten auch spätere Versuche nur bewiesen, daß das Gelingen vom glücklichen Zufall abhängig sei.

---

4. Besondere Würdigung Bachs, Vergleiche usw.

Anonym. Bach and Handel. — Monthly musical Record XXXVI, 429. London 1906.

— J. S. Bachs verrigtingen als componist. — Caecilia XIX. Utrecht 1862.

— Hændel et Bach. — L'art moderne. Revue critique des arts et de la littérature 1885. No. 6. Bruxelles.

Adler, Guido. J. S. Bach und G. F. Händel. Ihre Bedeutung und Stellung in der Geschichte der Musik. Festrede anläßlich der 2. Säkularfeier ... am 23. März 1885 im Wissensch. Klub in Wien. — Separatabdruck aus Nr. 12 der Monatsblätter des Wissenschaftl. Klubs vom 15. Sept. 1885. Nicht im Handel.

Antcliffe, Herb. Why Bach's music is considered unemotional. — Musical Opinion and music trades Review XXXI, 368. London.

Arnold, F. (Über die Echtheit von Bachs Generalbaßlehre.) — Bach-Jahrbuch 1909 (S. 153—162). Diskussion mit Joh. Schreyer.

Bahmann, Reinh. J. S. Bach und Joh. Matth. Gesner. — Die Musik IX, 23. Berlin u. Leipzig 1909/10.
Kommentiert die bekannte Stelle über Bach aus Gesners Quintilianausgabe.

Baldensperger, F. Le Symbolisme de Bach. — Courrier musical VIII, 6. Paris 1905.

Bartmuß, Rich. Die erbauliche Kraft der Bachschen Musik. — Beweis des Glaubens im Geistesleben der Gegenwart XLIV, 2. Gütersloh.

Bouyer, R. La vogue de Bach depuis la découverte de sa puissance expressive. [Petites notes sans portée (CXLI)]. —

Le Ménestrel LXXIV, 51. Paris 1908. — (Fortsetzung:) L'expression chez Bach. — Le Ménestrel LXXV, 7. Paris 1909.

Blumenberg. Paris Opera, Concerts and Bach. — Musical Courier LIV, 5. New York.

Buchmayer, Richard. Cembalo oder Pianoforte? (Vortrag.) — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 64—93). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909).

Cebrian, A. J. S. Bach und die Schule. — Monatsschrift f. Schulgesang I, 5. Berlin 1907.

Dannreuther, E. Die Verzierungen in den Werken von Joh. Seb. Bach. Autorisierte Übersetzung von A. W. Sturm. — Bach-Jahrbuch 1909 (S. 41—101). Breitkopf & Härtel (1910). Ist: Part I, S. 161—195 aus »Musical Ornamentation« (1893).

Detweiler, H. Some thougths on Bach. — The Musician XV, 8. Boston 1910.

Dieterlen, P. Bach in Paris. Deutsch (aus Témoignage Nr. 19) von Hertel. — Blätter f. Haus- u. Kirchenmusik XII, 9. Langensalza 1907/08.

Dittberner, J. Die Bachpflege im evang. Gottesdienst und Bachs Choralgesänge. — Flieg. Blätter d. evang. Kirchenmusikvereins in Schlesien XXXVII, 6. Brieg 1903.

E., F. G. Bach's music in England. — The musical Times XXXVII, 643—646. London 1896.

Ecorcheville, Jules. La schola cantorum et le style de Bach. — Le Mercure musical III, 4. Paris 1907.

— La »Schola cantorum« y l'Estil de Bach. — Revista musical Catalana IV, 10. Barcelona 1907.

Enschede, J. W. Moderne orgels en Bach's orgelmuziek. — Caecilia LXIV, 5. Amsterdam 1907.

Fierens-Gevaert, H. Bach et Hændel. — Le Guide musical XLII, 19/20. Bruxelles 1896.
Ausführlicher Bericht über die Aufführung der h-moll-Messe und des Messias in den Lamoureux-Konzerten.

Gerok, Gust. S. Bach im Gottesdienst. — Christl. Kunstblatt. München, April 1909.

Glebe, Karl. Was hat J. S. Bach unserer Zeit zu sagen? Vortrag auf d. 15. Jahresversammlung d. evang. Kirchengesangvereins f. Westf. zu Haspe 24. Apr. 1910. Leipzig, Klinner 1910. 26 S. 8°. Aus: Die Orgel. Kirchenmusikalisches Archiv, Heft 3.

de Gourmont, R. J. S. Bach et Beethoven. — Le Mercure musical II, 12 ff. Paris 1906.

Handke, Rob. Das Linearprinzip J. S. Bachs. — Bach-Jahrbuch 1909 (S. 1—11). Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910.

Hashagen, Fr. J. S. Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation. Wismar, Bartholdi 1909. 163 S. 8°.

Heuß, Alfred. Ein interessantes Beispiel Bachscher Textauffassung. — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 123—128). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909).

Hohenemser, R. Die Pflege der Bachschen Musik in der Gegenwart. — Musikalische Rundschau III, 8ff. München 1907.

Istel, Edgar. Zur Beurteilung J. S. Bachs. — Blätter f. Haus- u. Kirchenmusik X, 3. Langensalza 1905/06.

Krause, Emil. Ein Blick auf die Bachforschung und Bachliteratur. — Die Orgel X, 5. Leipzig 1910.

Kufferath, Maurice. Bach et Marcello au Conservatoire de Bruxelles. — Le Guide musical XV, 1. Bruxelles 1894.

Lagerquist, Ch. A Bach awakening. — Etude XXIV, 8. Philadelphia 1907.

Landowska, Wanda. Le clavecin chez Bach. — Bulletin de la Société Internationale Musique VI, 5. Paris 1910.

— Bach und seine Interpreten. — Musikalische Novitäten, Warschau 1906, 2f.

Liebscher, Otto. Händel und Bach. — Blätter f. Handel, Gewerbe und soziales Leben (Beiblatt zur Magdeburgischen Zeitung) Nr. 5—8. Magdeburg 1888.
Grundsatz: Händel und Bach sollen nicht aneinander gemessen werden.

v. Lüpke, G. J. S. Bach als Tondichter. — Kunstwart XIX, 14. München 1905/06.

Marschner, Franz. J. S. Bachs Anforderungen an die Stimme. — Die Stimme II, 9f. Berlin 1907.

Mason, D. G. and Surette, Th. Wh. The polyphonic music of Bach. — The new music Review and church music Review, VI, 65. New York, Gray 1907.

v. Möllendorf, O. H. Bach und die Gegenwart. — Kunstwart XIX, 14. München 1905/06.

Nef, Karl. J. S. Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten. — Bach-Jahrbuch 1909 (S. 12—26). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1910).

— Bach als Maler. — Schweizerische Musikzeitung u. Sängerblatt XLVIII, 35. Zürich 1908.
Besprechung von Schweitzers J. S. Bach.

Nelle, Wilhelm. Seb. Bach und Paul Gerhardt. (Vortrag.) — Bach-Jahrbuch 1907 (S. 11—31). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908).

Riemann, Walter. Bach als Klavierkomponist. — Blätter für Haus- und Kirchenmusik XV, 4. Langensalza 1910/11.

Pirro, André. L'Esthétique de J. S. Bach, thèse pour le doctorat, présentée à la Faculté des Lettres de Paris. Paris, Fischbacher 1907. 540 S.

— L'esthétique de Jean-Sébastien Bach. Paris, Fischbacher 1907. 539 S. 8°.

— Les débuts de J. S. Bach. — Le Mercure musicale II, 13. Paris 1906.

— Bach et la musique française. — Musica VI, No. 61 (Bachnummer). Paris 1907.

Robert, Gustave. Le descriptif chez Bach. Paris, Fischbacher 1909. 75 S. 8°.

Robinson, P. Handel's influence on Bach. — Musical Times XLVII, 761, July. London 1906.

— Bach's indebtedness to Handel's Almira. — Musical Times XLVIII, 771. London 1907.

Saint-Saëns, Camille. (Lettre:) Les nuances dans la musique de Bach. — Le Guide musical XLII, 22. Bruxelles 1896.

Schmitz, Eugen. Das poetisierende Element in Bachs Musik. — Hochland, München IV, 3.

Schneider, Max. „Neues" vom alten Bach. — Zeitschr. d. Intern. Mus.-Gesellsch. XI, S. 272. Leipzig 1909/10. Über Quinten- und Oktavenparallelen bei Bach.

Schreyer, Johannes. Beiträge zur Bach-Kritik. Dresden, Holze & Pahl 1910. 43 S. 8°.

— (Über die Echtheit oder Unechtheit von Bachs Generalbaßlehre.) — Bach-Jahrbuch 1909 (S. 153—162). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1910). Diskussion mit F. Arnold.

Schweikert, F. J. S. Bach als Violinspieler. — Neue Musikzeitung IX, 24. Stuttgart 1889.

Schweitzer, Alb. Bachs Symbolismus. — Kunstwart XX, 22. München 1907.

— El simbolismo de Bach. — Música, Buenos Aires I, 6.

— Sobre la personalitat y l'art de Bach. (Conferencia donada al Palan de la Música Catalana per doctor A. Schweitzer la nit del 21 d'Octubre de 1908.) — Revista musical Catalana V, 59f. Barcelona 1908.

— La physiognomie de J. S. Bach. — Musica VI, No. 61. (Bach-Nummer.) Paris 1907.

Schweitzer, Albert. Von Bachs Tod bis zur ersten Wiederaufführung der Matthäuspassion. Eine Geschichte der Anfänge des Bachkults. — Die Musik VII, 2. Berlin u. Leipzig 1907/08.
Überblick über die Stellung der Musiker zu Bach von 1750 bis 1829 (Mizler, Telemann, Mattheson, Marpurg, Hiller, Bachs Söhne, Zelter, Reichardt, Doles, Mozart, Forkel, Rochlitz, Neefe, Mendelssohn).

Segnitz, Eugen. Bach und der Pietismus. (Eine musikalische Kulturskizze.) — Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 28/29 f. Charlottenburg-Berlin 1909.

Shakespeare, William. Trills and cadenzas in Bach and Handel. — The Musician XV, 3. Boston 1910.

Smend, Julius. Sebastian Bach und die evangelische Kirche. Festbuch zur Bachfeier in der St. Reinoldikirche zu Dortmund 1909. S. 6—13.
(Gibt als Gründungsjahr der Neuen Bachgesellschaft 1904 statt 1900 an.)

Spitta, Philipp. Über die Beziehungen Sebastian Bachs zu Christian Friedrich Hunold und Mariane von Ziegler. — In: Historische und philologische Aufsätze. Ernst Curtius zu seinem 70. Geburtstage am 2. Sept. 1884 gewidmet (Berlin, Asher & Co.). S. 403—434.

Stein. J. S. Bachs Kunst — ferndeutsche Kunst. — Der Kirchenchor XVII, 2 f. Rötha 1906.

Steinmann, A. Über Bach und Bacharbeit. — Der alte Glaube VII, 6. Leipzig.

Tiersot, Jul. Bach en Sorbonne (A. Pirro: Les thèses de doctorat devant la Faculté des Lettres de Paris.). — Le Ménestrel LXXIII, 25. Paris 1907.

Tinel, Edgar. Über Bach. (Auszug aus einer Rede.) — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 129—134). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909).

Thomas-San-Galli, Wolfg. A. Über den Bach-Stil. — Rheinische Musik- u. Theaterzeitung XI, 13. Köln 1910.

Tovey, Donald Francis. Bach's Humour. — Zeitschrift der Intern. Musikgesellschaft VII, (12) 495. Leipzig 1905/06.

Trümpelmann, Max. J. S. Bach und seine Bedeutung für die Choralkomposition unserer Zeit. Vortrag. (Aus „Unseres Herrgotts Kanzlei".) Magdeburg, Creutz, 1909. 12 S. 8°.

Vallas, L. L'esthétique de J. S. Bach. — Revue musicale de Lyon 1908. No. 13.

Vianna da Motta, José. Zum Studium J. S. Bachs. — Klavierlehrer XXX, 4. Berlin 1907.
Besprechung der französischen Ausgabe des Buches von Schweitzer.

Vogel, Bernhard. J. S. Bach als Erzieher. — Neue Musikzeitung XIII, 1 ff. Stuttgart 1894.

Weber, Wilhelm. J. S. Bach, der Musiker der Zukunft. — Über Land und Meer L, 38. Stuttgart.

Widor, Ch. M. Alb. Schweitzer, J. S. Bach le musicien-poëte. — Le Monde Musical XVII, 9. Paris 1905.
Ausführliche Besprechung.

— L'orgue de J.-S. Bach (Préface). — Le Ménestrel LX, 45 f. Paris 1894. Vorrede zu Pirros Buche.

Woollett, H. J.-S. Bach et son œuvre. — Le Monde musical XX, 12 f. Paris 1910.

D. Verschiedenes.

Anonym. Mehr Bach! (Polnisch.) — Młoda muzyka 2. Warschau 1908.

Adenis, M. L'orchestre et les instruments à cordes à l'époque de Hændel et de Bach (a. d. Oxford History of Music). — Revue musicale VI, 6. Paris 1906.

Alexander, J. Aus der „vierten Dimension". Ein serio-komisches Zeitgedicht. Zur Feier des 200jährigen Geburtsfestes der Tonheroen J. S. Bach und H. F. Händel. Düsseldorf, Voß & Co. 1885.

Allihn, M. Die Bach-Silbermann-Orgel. — Zeitschrift für Instrumentenbau XXIX, 26 f. Leipzig 1908/09.
Richtet sich gegen Schweitzers Begriff „Bachorgel" mit dem Hinweis, daß man wohl einen „Zeittypus", nicht aber einen speziellen „Bachtypus" finde. Eine Einwirkung Bachs auf Silbermanns Orgelbau sei nicht zu konstatieren; ebensowenig sei zuzugeben, daß der französische Orgelbau mit alten deutschen Traditionen übereinkomme, und das Ideal einer „Bachorgel" in französischen Instrumenten (Cavaillé-Col) zu erblicken sei.

Bagge, Selmar. Zum Händel-Bach-Jubiläum. — Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt XXV, Nr. 4/5. Zürich 1885.

Buchmayer, Rich. Ein vergessener Arnstädter Kantor. — Bach-Jahrbuch 1908 (S. 135—140). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909). Handelt von Jonas de Fletin, dem Lehrer der Söhne Heinrich und Christoph Bachs.

Cummings, William H. The birthdays of Handel and Bach. — The musical Times XXVI, 505. London 1885.

Kloß, E. Das fragwürdige Totenbein von Leipzig. Satire auf die tieftraurige Historie vom Leben, Sterben und der Ausgrabung der Gebeine J. S. Bachs. Herzerfrischender Bilderbogen als ein Denkmal für einen in Leipzig vergessen verfaulten, großen Künstler deutschen Geistes. — 20 Bl. in Leporelloform mit Abbildungen. Leipzig, de Wit 1906.

Kretzschmar, Herm. Das Notenbuch der Zeumerin. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1909. S. 57—72. (Leipzig 1910.) — Enthält eine Sarabande und eine Courante, bisher unbekannt, von J. S. Bach.

Kühn, Emma. d'Alberts Urteil über J. S. Bachs Vokalmusik. — Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst XIII, 5. Göttingen 1908.

Lessmann, Otto. Richard Wagner über J. S. Bach. — Allgemeine Musikzeitung XXVIII. Charlottenburg-Berlin 1901.

Mennicke, Carl. Der Bachianer Fasch. — Kunstwart XIX, 22. München 1905/06.

Merx, A. Zum zweihundertjährigen Geburtstage J. S. Bachs. — Protestantische Kirchenzeitung 1885. Nr. 12, 13.

Pietzsch, Hermann. Trompetenblasen in alter und neuer Zeit. — Deutsche Musikerzeitung XL, 2. Berlin 1909.

Prümers, Ad. Berühmte Thomaskantoren u. ihre Schüler (= Magazin, Musikalisches. Abhandlungen über Musik u. ihre Geschichte, über Musiker u. ihre Werke. Hrsg. v. F. Rabich. Langensalza, Beyer & Söhne, Heft 20) 1908. 23 S. 8°.

Rietschel, Georg. Predigt, gehalten auf dem dritten deutschen Bachfest in Eisenach im Gottesdienst der Georgenkirche am 27. Mai 1907. — Bach-Jahrbuch 1907 (S. 3—10). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908).

Rietschel, Georg. Der Gottesdienst des 3. deutschen Bachfestes (1907). — Programmbuch des 3. deutschen Bachfestes (Leipzig, Breitkopf & Härtel) S. 81f.

Schering, Arnold. Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages. — Bach-Jahrbuch 1909 (S. 144—152). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1910).

Schneider, Max. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach. (I: Heinrich, Joh. Michael, Joh. Christoph Bach.) — Bach-Jahrbuch 1907 (S. 103—177). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908).

Schneider, Max. Verzeichnis der bisher [April 1906] erschienenen Literatur über J. S. Bach. — Bach-Jahrbuch 1905 (S. 76—110) Leipzig, Breitkopf & Härtel (1906).

Seiffert, Max. (Über eine neue „Bachhandschrift" von Dröbs.) Bach-Jahrbuch 1907 (S. 180/1). Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908). Darin eine Orgelfuge von Joh. Friedrich Bach.

Shedlock, J. S. Beethovens sketch books. Second series. II. Bach, Handel, Mozart. — The musical Times XXXV, No. 611 (Jan.). London 1894.
Über Bach: S. 13/14.

Ungewitter, Otto. Von Bach zu Wagner. Ein Gedenkblatt zum 21. März 1885, als zur 200jährigen Gedenkfeier J. S. Bachs (1685—1750) in wörtlichen Anführungen aus den Schriften Wagners zusammengestellt u. vom Wagner-Verein zu Riga herausgegeben. Riga, Mellin & Neldner 1885. 8°.

Waldersee, Paul Graf. Versuch zur Lösung eines J. S. Bachschen Rätselkanons. — Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft Jahrg. II. S. 357—363. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1886.

Werker, Wilh. Die Instrumentation der Matthäuspassion von Joh. Seb. Bach. Kritische (!) Plauderei über den Stand der evangelischen Kirchenmusik von 1932. — Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst XV, 2. Göttingen 1910, und Die Musik IX, 11. Berlin und Leipzig 1909/10.

v. Wildenbruch, Ernst. Die Dioskuren (Bach und Händel). — Allgemeine Musikzeitung XII. Charlottenburg-Berlin 1885.

Kritiken.

Heuß, Alfred. Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. VIII u. 166 S.

Einzelne Teile der Schrift von A. Heuß haben bereits im vorigen Jahrgang des Bachjahrbuchs eine Kritik von R. Wustmann erfahren. Durch das Für und Wider angeregt, mag es dem Herausgeber gestattet sein, auch seinerseits Stellung dazu zu nehmen. Die Schrift geht zurück auf eine Abhandlung über den gleichen Stoff im Programm des Leipziger Bachfestes im Mai 1908 und begegnete sich im Erscheinen mit den beiden großen Publikationen von Pirro und Schweitzer. Diesen gegenüber will sie mit Bewußtsein einer „deutschen" Bachauffassung das Wort reden. Der Verfasser tut es mit Energie und Überzeugung, nachdem er schon vorher oft genug Beiträge dazu geliefert hatte. Daß Heuß mit seinem Bach gerungen wie Jakob mit dem Engel und ihn nicht eher ließ, bis der Große ihm scheinbar alle Geheimnisse enthüllte, steht auf jeder Seite des Buchs zu lesen und gibt ihm das sympathische Zeugnis einer aus wirklichem inneren Bedürfnis heraus entstandenen Arbeit. Dieser hellen inneren Begeisterung verdankt man manchen schönen Hinweis, manche Bemerkung über bisher nicht oder doch unklar erkannte Zusammenhänge, manche poetische Deutung von Wert. Die immense Gedankenwelt Bachs, die Einheit und Universalität seiner musikalischen Gestaltung führte — anders war es nicht möglich — bei einer so intensiven Einstellung des Interesses auf das Detail zu einer Fülle von Beobachtungen, Vergleichen, Analogien und Vermutungen, wie sie sich bei summarischer Behandlung des Gegenstands nicht ohne weiteres in gleichem Grade ergeben. Zugleich barg aber diese starke Konzentration auf die „inneren Zusammenhänge", die Heuß dem Leitgedanken einer vollkommen phantasiedramatischen Behandlung des Gegenstandes durch Bach zu entnehmen meint, die Gefahr, das Gefühl für das Natürliche, Einfache mancherorts zu verlieren. Der Verfasser ist ihr nicht entgangen. An verschiedenen Stellen seines Buches stellt sich die merkwürdige Erscheinung ein, daß derselbe Betrachter, der soeben mit Feingefühl und richtigem natürlichen Empfinden den Faden einer musikalischen Beziehung bloßgelegt, sich im nächsten Augenblick durch rationalistische Seitensprünge in ein Netz der merkwürdigsten Behauptungen verstrickt und dem Leser Dinge zumutet, ja mit dialektischem Geschick aufzwingt, die nur Verwunderung erregen können. Bisweilen scheint es, als habe nicht ein Musiker, sondern ein Jurist in die Partitur geblickt, dem es darauf ankam, seinen Klienten — hier die vorangestellte Idee des unbedingt dramatisch-verklammerten Ideengebäudes der Passion — um jeden Preis durchzubringen. Es fällt

auf, daß der Verfasser kaum bei einem einzigen der Probleme, die die Musik oder er selbst sich stellt, die Frage schuldig bleibt. Selbst bei den schwierigsten Zusammenhängen bietet irgend ein Gedanke, eine Bezeichnung, eine Fermate, ein Stakkatopunkt oder ein fern abliegendes dichterisches Motiv im gegebenen Moment Gelegenheit, das Rätsel schließlich doch noch zu lösen und willige Leser zu überzeugen. Derlei Gewaltsamkeiten, bei denen selbst solche, die bisher keineswegs mit stumpfen Sinnen und harten Herzen an der Matthäuspassion vorüber gegangen sind, sich an den Kopf greifen, machen zwar nicht den größeren Teil der Arbeit aus, aber sie drängen sich eben durch die Art ihres Vortrags beim Leser unwillkürlich in den Vordergrund. Bereits Wustmann hat eine Reihe solcher herausgezogen, und andere Kritiken, soweit sie dem Referenten bekannt wurden, haben bei aller Anerkennung des Neuen und Eigenen das Gleiche getan. Sie hier zu vermehren — etwa aus dem von Wustmann nicht herangezogenen zweiten Teil des Buches — ist kaum angebracht. Es soll hier nur kurz auf die Arbeitsmethode des Verfassers hingewiesen werden. Sie ist nicht einwandfrei, weil sie mit einem Vorurteil zu Werke geht, nämlich der Absicht, einen lückenlosen dramatischen Zusammenhang sämtlicher Stücke nachzuweisen. Diese Idee kam dem Verfasser anscheinend bei der Betrachtung einzelner auffälliger und wirklich dramatischer Zusammenhänge. Er ging ihnen nach, glaubte allmählich neue zu finden und ließ sich alsbald von der blendenden Helle des Gedankens so fesseln, daß er selbst den augenfälligsten entgegengesetzten Tatbeständen zu Trotz das Prinzip von Anfang bis zu Ende durchführen zu müssen glaubte. An vielen seiner Ausführungen klebt der Schweiß heißen Nachdenkens. Dort, wo es ihm am schwersten geworden, hätte ihn ein vorurteilsloser, unbefangener Blick auf das klar Daliegende das Gewagte des Versuchs einsehen lassen müssen. Mit nichten: das Objekt mußte sich der Idee fügen, die Idee triumphierte. Ob diese Methode „streng wissenschaftlich“ genannt werden kann, das wird in der Musikwissenschaft erst eine Zeit entscheiden, die über musikalische Forschungsmethoden genügend Material gesammelt hat. „Der Hermeneut [Ausleger] wird nicht Behauptungen aufstellen wollen, ohne daß er sie auch zu beweisen sucht,“ heißt ein nicht ganz schön geprägter Satz des Vorworts. Heuß hat denn auch in der Tat gründlich zu beweisen gesucht und damit von seiner Seite aus der ersten aller Hermeneutenpflichten genügt. Ein anderes ist, ob seine Beweise Kraft genug haben, ob das angezogene Beweismaterial tatsächlich das einzige und das richtige ist. Hier können die Ansichten recht wohl auseinandergehn, und wenn sie das tun, ist die aufgestellte Behauptung vogelfrei. Tatsächlich fordern eine ganze Reihe Heuß'scher Behauptungen samt Beweisen zu Zweifeln und direktem Ablehnen auf, merkwürdigerweise jedesmal am stärksten dort, wo die vorgefaßte Idee bei ihm selbst den Tatbeständen des natürlichen musikalischen Empfindens zu unterliegen drohte. Es werden da Blicke auf Dinge geworfen, die selbst Hellsichtigen undurchdringlich bleiben. Und nicht nur dies: solche Dinge werden herangezogen, als ob es sich um etwas ganz Selbstverständliches handle, von dem man scheinbar nicht begreift, daß es nicht von Anfang an so gewesen und gesehen worden ist. Diese im Tone der Selbstverständlichkeit, des gar nicht anders Seinkönnens hingeworfenen Stellen sind die gefährlichsten des Buches; sie fordern zu doppelt sorgfäl-

tiger Prüfung heraus. Eine solche aber bereitet insofern Schwierigkeit, als sich auf der einen Seite der gewiegte Kenner Bachscher Musik, auf der andern der allzu phantasievolle, ja phantastische Hermeneut fortwährend in die Hände arbeiten, und man immerhin vermeiden möchte, die Ehre des einen wie des andern zu kränken. Ohne Kränkung aber geht es dennoch nicht ab, wenigstens an Stellen, die den Leser kränken.

Mir scheint, es liegt in der Heuß'schen Art der Interpretation eine der seltsamsten Konsequenzen vor, mit Resultaten der von und für Wagner ausgebildeten Musikästhetik zu arbeiten. Das von dieser Geleistete aufzugreifen und als Mittel zum Vorwärtsdringen zu benutzen, wird natürlich nur ein Verblendeter ablehnen. Es kommt dabei nicht auf das Prinzip an sich, sondern auf seine richtige Anwendung an. Diese aber hat Heuß Bach gegenüber vielfach überspannt, vergewaltigt. Die oberste seiner Tendenzen, den Zusammenhang von Sätzen aus der Musik zu begreifen (d. h. nach des Verfassers Ausdruck rein „künstlerisch", ohne Beimischung historischer Motive)[1]), erscheint oft geradezu auf den Kopf gestellt. Man schlage etwa den Passus über das kleine Arioso „Ja freilich will das Fleisch" (S. 139 ff.) auf, um zu sehn, daß nicht der unbefangene Eindruck des Klangbildes, also der lebendigen Musik, sondern eine Reihe gänzlich verborgen und unausgedrückt liegender Zwangsvorstellungen maßgebend gewesen sind und das natürliche Empfinden gleichsam suggestiv unterjocht haben. Was hätte Wagner zu diesem angeblichen Bachschen Symbolismus gesagt! Ja selbst optische Täuschungen, d. h. solche, die durch das Notenbild angeregt sind, kommen vor, z. B. bei eben diesem Arioso, wo dem unbefangenen Leser der Heuß'schen Schrift zwei gewaltige Achtelsprünge am Schluß der begleitenden Gambenstimme vorgezeigt werden als Beispiel und „Beweis" der Richtigkeit der Interpretation, daß das Sträuben Simons von Kyrene, das Kreuz auf sich zu nehmen, nichts genützt hat: „mit festem Arm packen ihn die Knechte" usw. Daß diese durch nichts vom Vorhergehenden ausgezeichneten Sprünge ganz schlichte, gambenmäßige Kadenzschritte sind, die fern jeglicher Erregung einfach den Schluß bezeichnen, wird jeder Partiturleser mit Staunen bemerken. Solche optischen Täuschungen, die für das Ohr nicht existieren und daher auch für den Augenmusik hassenden Bach nicht als spezifische Symbolismen ausgelegt werden können, begegnen mehrere: sie sind am Schreibtisch, nicht beim lebendigen Eindruck konzipiert und daher — ein sehr schwerer Vorwurf — unwahr. Hier rächt sich, was man dem Verfasser seltener, häufiger andern Vertretern moderner Bachästhetik nachsagen muß: das Suchen nach bloßen motivischen Beziehungen, überhaupt die Überschätzung „ausdrückender Details" zu ungunsten einer ebenso liebevollen Schätzung des Gesamtausdrucks und der Zusammengehörigkeit **aller** musikalischer Ausdruckselemente[2]). Wenn Schweitzer (S. 605) die vielumworbene G-Dur-Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder" aus der auswerfenden Handbewegung des Judas und dem „hellen Rollen und Klingen der auf die Steinplatten des Tempels geworfenen Silberlinge" erklärt, wie sie nach seiner Ansicht

[1]) Was nicht ausschließt, daß der Verfasser geschichtliche Tatsachen, wo sie nur irgend zur Fundierung einer gewagten Hypothese dienen können, freudig herbeizitiert.

[2]) Bezeichnenderweise ist von Bachs Harmonik in dem Heuß'schen Buche fast gar nicht oder nur dort die Rede, wo sie sich aufdrängt.

durch die Soloviolinfiguren ausgedrückt scheinen, so ist das ebensowenig eine Erklärung der an dieser Stelle so merkwürdigen Musik wie die Ansicht von Heuß, es handele sich um eine Streitarie des Petrus (S. 122 ff.). Heuß ist bei Untersuchung des Wesentlichen gerade dieses Stückes auffällig wortkarg und hilft sich mit Mozartschen Analogien. Er, der sonst so sorgfältig alle „Motive" prüft, übersieht, daß auch in seiner Auffassung die Musik völlig deplaziert ist, übergeht stillschweigend die lässige Deklamation bei „das Geld, den Mörderlohn" mit den lustigen Geigenharmonien, übersieht die nichtssagenden Tonleitern auf dem von Bach sonst ehrfurchtsvoll behandelten Worte „Jesum", die behäbigen Kadenzen der Singstimme und andere auffällige Inkonsequenzen zwischen Musik und Text[1]. In beiden Fällen, bei Schweitzer wie bei Heuß, genügt für die Auffassung der Arie bezeichnenderweise die Klarlegung der Bedeutung ihrer „Hauptmotive". Charakteristisch für einzelne — ich sage nicht alle — Heuß'sche Anschauungen vom Wesen Bachscher Phantasietätigkeit ist ferner der Passus (S. 157 f.) über das Arioso „Am Abend, da es kühle ward". Das Einfache und Primäre nämlich, die Musik als ein Passions-Nocturno von echt Bachischer Stimmungsseligkeit aufzufassen, wie es der lebendige Eindruck mit sich bringt, genügt ihm wie in so vielen andern Fällen nicht. Bach, meint er, habe allerlei Nebengedanken gehabt, diese und jene, vielleicht auch jene und diese, — worauf sofort eine angeblich in der Musik („Jesusmotiv") enthaltene Konstruktion ebendieses gedanklichen Seitengebäudes aufgerichtet wird. Glücklich der, dessen Gemüt so „ahnungsvoll und sinnig" (S. 164) ist, diese Beziehungen als tatsächlich vorhanden zu begreifen. Und schließlich sei noch auf einen auf Konto nach-Wagnerscher Leitmotivästhetik zu setzenden typischen Fall verwiesen. Auf S. 127 f. empfiehlt Heuß, die fünf Baßschritte, die den Schluß der Rede der Landpflegersfrau ausmachen („Ich habe heute viel erlitten im Traum um seinetwegen"), durch vorhaltende „Jesus"-Akkorde begleiten zu lassen. Er selbst gibt eine „Verbesserung". Der Gedankengang scheint zuerst einleuchtend — die Frau denkt an Jesus —, stellt sich aber als grobe Täuschung heraus, sobald man wagen wollte, damit Ernst zu machen. Denn diese Akkorde bedeuten dann in Wahrheit nicht Jesus, sondern werden, wie es der natürliche Gang der Stelle mit sich bringt, als höchst unangebrachte sentimentale Anhänge-Seufzer der guten Frau ausgelegt. Ich glaube, man darf auf diese Interpretation, die wiederum nur aus Lust am Spekulieren hervorgegangen scheint, durchaus verzichten. — Wie schon anfangs hervorgehoben, birgt die Heuß'sche Schrift genug des Anregenden, und ich schließe mich dem Referenten Wustmann an in dem Gedanken, daß ein kräftiges Irren besser ist und leichter zum Aufsuchen des N a t ü r l i c h e n — denn das ist in allen Fällen das Richtige — führt, als ein unpersönliches Wiederholen bekannter Dinge. In diesem Sinne konnte man die Schrift als ungemein förderlich begrüßen und wird ohne weiteres eine Menge ihrer Resultate (darunter wohl alle, die sich auf die Rezitativbehandlung beziehen) als festen Bestand für eine künftige Ästhetik der Matthäuspassion zurückstellen können. Es wäre nur zu wünschen,

[1] Sie deuten allem Anschein nach auf ein älteres Stück, dem der Text angepaßt wurde, was im Rahmen der Matthäuspassion als einziger Fall zu gelten hätte, wohl trotzdem aber möglich wäre.

daß sich der Verfasser, nachdem er vom Stoffe einen ähnlichen Abstand gewonnen wie die unparteiisch an seine Schrift Herantretenden, zu einer nochmaligen Durcharbeit entschlösse und dabei Dinge ausmerzte, die wahrscheinlich schon in einigen Jahren vor dem Richterstuhl seines eigenen Geschmacks nicht mehr werden bestehen können.

Chop, Max. Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion. Oratorium. Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 15. Band. — Leipzig, Reclam [1911?]. 88 S.

Der ernsten Arbeit von Heuß folgt hier eine über den gleichen Gegenstand, aber eine ohne Liebe, ohne Begeisterung, d. h. geschäftsmäßig geschriebene. Auf etwa 42 Seiten Text in dem bekannten kleinen Format (etwa 24 Seiten fallen auf Notenbeispiele, 22 auf eine orientierende Einleitung) wird das, was die Partitur an Nächstliegendem bietet, beschrieben: Inhalt der Szenen, Art der musikalischen Behandlung, Besetzung, dazu ein landläufig gehaltener Kommentar, an dem das Hervorragendste die sehr ungenau als solche kenntlich gemachten Zitate aus Spitta, Kretzschmar, Schweitzer sind. (Heuß blieb dem Verfasser scheinbar unbekannt oder unbequem.) Sollte sich der Verlag nicht raten lassen, seine populären „Erläuterungen“ nach anderem Muster fortzusetzen?

Wolfrum, Philipp. Johann Sebastian Bach. Zweiter Band. J. S. Bach als vokaler Tondichter. — Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. 217 S. Mit Notenbeilagen und Faksimiles.

Dem vor etwa fünf Jahren erschienenen ersten Bande seiner Bachmonographie, der Leben und Instrumentalmusik Bachs behandelte*), hat Wolfrum jetzt einen zweiten über die Gesangsmusik folgen lassen. Tendenz und Anlage sind dieselben geblieben: es handelt sich um eine „Einführung“ in Bachs Werke. Infolgedessen sind namentlich die Abschnitte, die sich mit einzelnen größeren Kompositionen (Magnifikat, Passionen, Weihnachtsoratorium beschäftigen) nur kurz und mehr andeutend gehalten. Das Kapitel Kantaten steht nicht für sich, sondern ist eingearbeitet in den bei weitem umfangreichsten Abschnitt des Buches, der der Tonsprache Bachs im allgemeinen gilt. Die Schriften von Schweitzer und Pirro haben dabei augenscheinlich manche Anregungen gegeben, wenn auch Schweitzer mehr

---

[1]) Aus dem Verlage Bard, Marquardt & Co., Berlin, in den Verlag Breitkopf & Härtel übergegangen. Besprechung s. Bachjahrbuch für 1907, S. 182 f.

als einmal scharf mitgenommen wird. Aber natürlich kommt auch Wolfrum nicht — wie keiner, dem an wirklichem Eindringen in die „Sprache" Bachs gelegen ist — um eine gewisse Statistik besonders auffälliger und immer wiederkehrender Wendungen, die bei ihm nur deshalb nicht als „Schablone" berührt, weil der Text sie nur andeutend verarbeitet. Im übrigen trägt Wolfrum seinerseits manche neue (wenigstens bisher noch nicht gedruckte) Beobachtung herzu und weiß namentlich im Abschnitt über Bachs Choral durch die Frische und Herzhaftigkeit der Darstellung zu interessieren. Einzelne seiner Ausführungen z. B. über Bachs an Chorälen geübte Variationskunst könnten die Grundlage für eingehendere Studien darüber abgeben. Mit zum Besten gehört die Einleitung: Bachs Verhältnis zu Kirche und Volk, die in sicheren Strichen die Wurzeln seiner Kunst bloßlegt, ohne sich bei Nebensachen aufzuhalten. Welcher zum Symbolismus gestempelte Zusammenhang freilich zwischen Bachs „Kreuzige"-Motiv in der Matthäuspassion (a a gis c h) und dem alten Adventshymnus „Nun komm der Heiden Heiland" (g g f b a) bestehen soll (S. 15), ist nicht einzusehen; auch die Verwandtschaft des „Kreuzige" aus der Johannespassion (c h e d) mit ihm ist wohl durchaus illusorisch. In der Frage des sog. rhythmischen Chorals berührt sich Wolfrum in einigen Punkten (Verzicht auf längere Halte bei Zeilenabschlüssen, Anerkennung tripeltaktiger Formen) mit Wustmann (s. den Aufsatz im vorliegenden Jahrbuch), ohne doch für die Konservierung polyrhythmischer Formen bei Bach mehr als zwei Beispiele anführen zu können. — Sehr dankenswert ist die auf S. 110 ff. gegebene Übersicht der Kirchenkantaten nach Bestandteilen, Orchestrierung und Entstehungszeit, nur hätte sie in den Rubriken 3 und 4 noch „übersichtlicher" ausfallen können. Bei dergleichen für die Praxis so wichtigen Zusammenstellungen dürfte, wie es auch in andern Werken bisweilen der Fall ist, nicht mit dem Raum gespart werden. Mit einem das lebhafte Naturell des Verfassers neuerdings verratenden Kapitel mit der lakonischen Über-Überschrift „Bach heute" klingt das hübsche Buch in eine Dissonanz aus. Es erhöht weder dessen Wert, noch bringt es verblüffend Neues, konnte also recht gut wegbleiben. Solche polemisch-literarischen Schlußraketen zünden heute selbst bei Lesern aus dem Laienkreise nicht mehr!

Schreyer, Johannes. Beiträge zur Bach-Kritik. — Holze & Pahl, Dresden 1910. 43 S.

Schreyers „Beiträge" waren ursprünglich für das letzte Bachjahrbuch bestimmt, mußten indessen aus gewissen Gründen zurückgestellt werden. Nunmehr erscheinen sie, erweitert und in gemilderter Form, separat. Der Verfasser wendet sich mit beachtenswerten Argumenten gegen bisher, namentlich von Spitta, nicht genug geprüfte ältere bekannte Quellen:

1) Gegen den Nekrolog in Mizlers „Bibliothek", der als „ungenau und oberflächlich" bezeichnet wird, was sicherlich zutrifft.

2) Gegen gewisse Punkte in Forkels „Über Joh. Seb. Bachs Leben" usw.,

namentlich seine summarische, zum Teil nur nach dem Hörensagen niedergeschriebene Aufzählung der Werke Bachs, die trotz der Versicherung seines intimen Verkehrs mit Bachs Söhnen nicht überall glaubwürdig sei. Ungerecht dagegen erscheint es, dem seiner Erziehung nach noch dem ausgehenden Nationalismus angehörenden Forkel einzelne ablehnende Urteile über Bachsche Jugendkompositionen und Stücke des Wohltemperierten Klaviers zum Vorwurf zu machen. Fünfzig Jahre nach Forkel trifft man bekanntlich noch ganz andere Urteile, sogar über den reifen Bach.

3) Gegen die von Spitta oft auf bloß äußerliche Merkmale gegründete Anerkennnng der Echtheit oder Unechtheit einer Bachschen Komposition. Schreyer betont dagegen wieder, gegebenenfalls die „inneren Gründe", die gegen die Echtheit sprechen, bei der Prüfung nicht unbeachtet zu lassen, und macht vor allem auf Inkorrektheiten des Satzes gewisser als Bachisch überlieferter Stücke aufmerksam. Einzelne von Max Schneider (Bachjahrbuch 1908 S. 101 und Zeitschr. der Int. Musikgesellsch. 1910, S. 272 ff.) zitierte Beispiele für Quintenfolgen bei „unzweifelhaft beglaubigten" Stücken von Bach prüft Schreyer und kommt nicht nur zu einer Ablehnung von Bachs Autorschaft der Kantate Amore traditore (Autograph nicht vorhanden), die Spitta als „aus der Zeit seiner vollsten Reife" erklärt, sondern äußert auch Zweifel an der Echtheit der Begleitung zum Largo der Flötensonate (B. A. Bd. 9 S. 13), deren auffälliges, in den Tat inkorrektes (fünf- bis sechsstimmiges) Akkompagnement seine Gründe stützt. — Spittas Urteile über die „Acht kleinen Präludien für Orgel" geben ferner Gelegenheit, die Notwendigkeit einer genaueren Prüfung der harmonischen Struktur der Sätze aufs neue hervorzuheben.

4) Gegen die Annahme Spittas, die Lukaspassion sei in Bachs eigener Niederschrift vorhanden. Schreyer kommt nach Studium der Handschrift zur Ansicht, daß der größte Teil des angeblichen Autographs der Lukaspassion nicht von Bach geschrieben ist. Ein Verzeichnis von Quintenparallelen aus den Chorälen folgt und stellt Spittas Behauptung bloß: „Sorgfältigkeit des Satzes kann man den Chorälen nicht absprechen". Außerdem habe Dörffel bei der Ausgabe für die Bachgesellschaft eigenmächtige, im Text nicht bezeichnete Korrekturen angebracht, die dem Leser „einen viel zu günstigen Begriff von dem Manuskript" beibringen.

5) Gegen die von Spitta angenommene Echtheit der „großen Fuge" in g moll für Violine und Generalbaß. „Es ist unbegreiflich, wie Spitta dieses formlose, 181 Takte lange Stück als Fuge bezeichnen konnte, denn das Hauptthema tritt nur dreimal vollständig auf."

Pirro, André. Johann Sebastian Bach. Sein Leben und seine Werke. Vom Verfasser autorisierte deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke. — Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, 1910. 194 S.

Die kleine Bachschrift Pirros, 1906 in französischer Sprache erschienen, bildete in vielem eine Vorstudie zu dessen größerem Werke L'esthétique de J.-S. Bach. Ihre Bedeutung für das französische Musikleben

erhellt daraus, daß binnen vier Jahren fünf Auflagen notwendig wurden. Das Buch der deutschen Leserwelt zugänglich zu machen, rechtfertigte sich einmal durch die knappe, von gründlichsten Kenntnissen getragene Zusammenfassung des Wesentlichen aus Bachs Leben und Schaffen, dann durch nicht unbedeutende aus eignen Quellenstudien gewonnene Randbemerkungen (z. B. über die französische Musik am Hof in Celle). Der deutsche Übersetzer hat sich mit gutem Gelingen seiner Aufgabe unterzogen, hier und da nachgefeilt, manches auf Grund neuerer Mitteilungen ergänzt und ausführlicher gestaltet. Die zahlreich aufgenommenen Vollbilder gehen wohl auf die Initiative des Verlages zurück; viele davon hätten fehlen oder in kleinerem Format gegeben werden können. Dann wäre Raum zum Ausbau mancher noch immer skizzenhaft gebliebenen Besprechung der größeren Werke gewonnen worden.

Parry, C. Hubert H. Johann Sebastian Bach. The story of the development of a great personality. — G. P. Putnam's Sons. New York and London. 1910. X u. 584 S.

Außer einigen kleineren Bachmonographien und den Übersetzungen der Bachschriften von Forkel, Bitter und Spitta besaß England aus einheimischen Federn bisher keine größere Schrift über Bach, die sich deutschen oder jüngeren französischen Publikationen an die Seite stellen ließ. Nun tritt einer der angesehensten englischen Komponisten, der sich als Musikschriftsteller zuletzt mit einer Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (Oxford History of music, III) hervorgetan, mit einer solchen auf den Plan, — ein Ereignis, an dem auch die deutsche Bachgemeinde nicht gleichgültig vorübergehn kann. Kein Zweifel, hinter dem Werke steht eine Persönlichkeit, die manches eigene zu sagen weiß und zu dem Helden, den sie zu verherrlichen unternahm, eine ganz bestimmte Stellung einnimmt. Sollten Charakter und Stil des Buches bezeichnet werden, so könnte das am besten durch eine Gegenüberstellung der im gleichen Jahre erschienenen deutschen Schrift von Ph. Wolfrum geschehen. Wolfrum, der Deutsche, der mit Bach aufgewachsen, ein begeisterter Apostel seiner Kunst, dem die Sprache kaum willfährig genug ist, alle Schönheiten der Musik zu rühmen, der mit scharfen, oft persönlich gefärbten Randbemerkungen gern Kampfstellung einnimmt und aus Überzeugung Bach als Zukunftsmusiker ohnegleichen preist, mit andern Worten: der es für selbstverständlich hält, daß der Geist Bachs ohne Abzug noch heute unter uns lebt und wirksam ist, bildet gewissermaßen das Spiegelbild des Engländers Parry. Auch Parry kann sich begeistern und „lebt" in Bach, aber es ist eine Begeisterung, die sich in Grenzen hält, die nie über eine gewisse vornehme Objektivität hinausgeht, sich nie zu ekstatischen Ausrufen, kritischen Diskussionen aufgefordert fühlt. Ruhig, stets sachlich, bisweilen philosophisch gestimmt, vermeidet sie Exkurse in Nachbargebiete, die nichts zu versprechen scheinen, um jedes-

mal nur das Gegebene, im Augenblick Vorliegende einer Prüfung zu unterziehen. Dieser ruhige, bei aller Objektivität der Darstellung doch stets persönliche Ton seines Buches erfreut, weil er die Konzentration des Lesers auf den Stoff fördert. Parry ist mit dem Material durchaus vertraut, und auch wo er sich äußerlich eng an seine erste und einzige Quelle, Spittas „Bach", anschließt, weiß er durch die Art der Einkleidung, gelegentliche Vor- und Rückblicke usw. zu interessieren. Durch Aussonderung mancher entlegenen Sonderbetrachtungen, die dem Leser der ersten Kapitel bei Spitta den Überblick über Bachs Entwicklungsgang erschweren, hat Parrys Darstellung etwas ungemein Klares und Sicheres bekommen. Das 2. Kapitel („Preliminaries"), das Bachs Hereinwachsen in einen eigenen Stil schildert, kann als kleines Meisterstück betrachtet werden. Wem die jüngste deutsche und französische Bachliteratur bekannt ist, wird sich allerdings wundern, bei Parry nur wenig über das zu finden, was gerade der modernen Bachästhetik so sehr am Herzen liegt: angebliche Auffassungsschwierigkeiten zu beseitigen und Bachs „Sprache" zu analysieren. Schweitzer und Pirro sind ihm, wie aus gewissen Bemerkungen (z. B. S. 407) hervorgeht, scheinbar unbekannt geblieben. Außer Spitta, der die ganze Anlage des Buches und die Stellung zu musikhistorischen Fragen bestimmte, findet sich kein einziges Werk der nach-Spittaschen Bachliteratur angeführt. Das fordert zu einem Vorwurf heraus und überrascht, da sich der Verfasser selbst damit mancher Anregungen entschlug, und infolgedessen auch längst berichtigte ältere Daten ihr Dasein weiterführen. Trotz ernstlichen Bemühens, jedesmal den geschichtlichen Zusammenhang zu begreifen, der die eine oder andere Form des Bachschen Lebenswerkes mit solchen älterer Meister verknüpft, geht Parry überwiegend vom rein musikalischen Standpunkte aus an die Betrachtung der Werke. Man hört ihm gerne zu, denn überall spricht ein feinfühliger, mit älterer Musik wohl vertrauter Musiker. Ihn interessiert in der Hauptsache die technische Seite der Kompositionen, namentlich die Unerschöpflichkeit der Bachschen Formen Abschnitte wie über das Wohltemperierte Klavier (S. 148 ff.), über die „psychologische Form" mancher Adagien Bachs (z. B. des E-dur Violinkonzerts, S. 133 ff.), über die „Klavierübung" (S. 454 ff.), über die Choralvorspiele verraten den nachdenklichen Kopf und unbeirrtes Urteil und sind geeignet darauf aufmerksam zu machen, daß eine Erforschung der „Sprache" Bachs an den verschiedensten Enden angefaßt werden kann. Nicht Zufall übrigens scheint es, daß den Instrumentalwerken verhältnismäßig mehr Raum und Sorgfalt in der Analyse gewidmet ist als den Gesangswerken, die sich mit mehr oder weniger kurzen Bemerkungen über hervorstechende Schönheiten abfinden müssen. Das hat seinen Grund offenbar darin, daß der größte Teil der Kantaten Bachs der englischen Musikwelt innerlich fremd geblieben ist. Einem Urteil über ihre Wirkung und ihren Gesamtwert glaubte wohl selbst Parry nicht dieselbe Unmittelbarkeit geben zu können wie dem Urteil über die Instrumentalwerke, voran die für Tasteninstrumente, die ihre Originalwirkungen in sich selbst tragen und größtenteils außerhalb aller Beziehungen auf spezifisch protestantische Kultformen stehen. Ohne Berücksichtigung dieser aber und ohne lebhaftes Nachfühlen des Geistes, aus dem heraus die Kantaten entstanden sind, wird sich niemals ein Letztes über sie sagen lassen. Eine uns Deutsche inter-

essierende, für englische Musikverhältnisse nicht eben schmeichelhafte kritische Bemerkung knüpft Parry an die Besprechung des Choralchors „O Mensch, bewein' dein Sünde groß" der Matthäuspassion. Er hält diesen Chor so gut wie unausführbar (almost impracticable). „Er ist so reich an ausdrucksvollen Details, daß selbst solche Dirigenten, die sich nicht der bequemen Theorie ausgeliefert haben, daß Bach seine tiefen Meditationen nur deshalb geschrieben, um sie wie ein geräuschvolles Uhrwerk abgeleiert zu sehen, an einer Aufführung verzweifeln, die wirklich alles genau so wiedergibt, wie es jeder Mitfühlende als in Bachs Absicht gelegen empfindet. Soweit selbst die reichste Erfahrung lehrt, hat man den Eindruck, daß eine ideale Aufführung dieses Chors solange als unerreichbar gelten muß, bis sich die Verhältnisse so geändert haben, daß man nicht mehr Gewicht auf eine unfruchtbare Tradition legt. Inzwischen werden sich Verständige mit der bloßen Betrachtung der auserlesen andächtigen Poesie (of the exquisite devotional poetry) der Bachschen Persönlichkeit trösten müssen, die gerade in diesem Stücke so mächtig hervorbricht"[1]). Ähnliche pessimistische Äußerungen über das Mißverhältnis von praktischer Ausführbarkeit und künstlerischer Intention enthält das in vielen Beziehungen anregende Nachwort (S. 548 f.), das mit etwas melancholischem Tone von Bachs Wirkung auf die Gegenwart spricht. — Noch in einem andern Punkte zeigt sich, daß die englische Bachauffassung nicht ganz identisch mit der deutschen ist: in der Ansicht über Geist und Wert des protestantischen Chorals. Dessen eminente Bedeutung im Bachschen Schaffen hat Parry kaum angedeutet. In Frage kommen nicht die vielerlei Choralbearbeitungen in Gestalt von Orgel- und Gesangsphantasien, denen genügend Aufmerksamkeit geschenkt wird, sondern die scheinbar „einfachen" vierstimmigen Choräle, wie sie in Kantaten und Passionen stehen. Sie gehen alle leer aus. Kaum daß der Leser von ihrer Existenz erfährt, zu geschweigen, daß ihm über ihre grundlegende Bedeutung für die Bachsche Kantate überhaupt Näheres mitgeteilt wird. Anscheinend fand die stark aufs Formale gerichtete Phantasie des Verfassers hier zu wenig Anknüpfungspunkte, sodaß er übersah, daß es sich in Harmonik und Ausdrucksfülle um Meisterwerke ohne Vorbild handelt. In Wolfrums Buch — das mag abermals als bezeichnendes Gegenbeispiel dienen — nimmt gerade das Kapitel über Bachs Verhältnis zu Kirche und Choralgesang beinahe ein Drittel des Gesamtumfangs ein. — Auf einzelne kleine Irrtümer einzugehen (die das Niveau des Buches keineswegs herabdrücken), erübrigt sich. Nur ein kleiner Zug sei noch erwähnt. Spittas Bemerkung (I, 754) über die Notenbücher für Anna Magdalena: „Sie lassen ein inniges, zärtliches Verhältnis der beiden Eheleute in rührender Weise zutage treten", spinnt Parry weiter und glaubt, daß die französischen Suiten geradezu für Anna Magdalena „in der frühesten Periode ihres ehelichen Zusammenlebens" geschrieben seien. Natürlich fällt es dem Verfasser dabei sofort auf, daß Bach diese Huldigung aus glücklicher Zeit mit drei Moll-Suiten höchst ernsthaften Charakters beginnt. Er erklärt

[1]) Auf einen wohl noch nicht beachteten symbolischen Zug dieses Choralchors macht Parry auf S. 273 aufmerksam. Bei der letzten Choralzeile läßt der Sopran, der vorher fast jedesmal den andern figurierenden Stimmen vorgriff, mehrere Takte auf sich warten, ehe er mit den Worten „Wohl an dem Kreuze lange" einsetzt.

sich das sehr einfach damit, daß der Mensch das Ernste nicht gern an den Schluß, sondern an den Anfang stellt. Ferner: „Die Sarabande der ersten Suite ist zweifellos ein Stück von stark sehnsüchtigem und leidenschaftlichem Inhalt, dem man einen Zug tiefer Trauer nicht absprechen kann. Da es aber in der Umgebung von reizenden und freundlichen Stücken steht, ist anzunehmen, daß der Komponist seine angetraute Schülerin nur für einen Augenblick zum Austausch tieferer Gedanken auffordern wolle usw." Daß schon Joh. Schreyer im Bachjahrbuch 1906 begründete Zweifel gegen solche Interpretation erhoben, ist dem Verfasser nicht bekannt geworden.

Dr. A. Schering (Leipzig).

Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft

Duisburg, den 7. Juni 1910.

1. Der Vorsitzende Geheimrat Rietschel begrüßt die Erschienenen und eröffnet die Versammlung mit Bemerkungen über die Tagesordnung; er betont, daß die Versammlung satzungsgemäß unter Bekanntgabe der Tagesordnung im Deutschen Reichsanzeiger Nr. 150 vom 6. Mai 1910 einberufen wurde. Er stellt ferner fest, daß die Mitgliederzahl seit dem Chemnitzer Bachfeste trotz der durch Todesfall und aus andern Gründen Ausgeschiedenen von 731 auf rund 800 gestiegen ist. Geheimrat Rietschel spricht sodann im Namen der Neuen Bachgesellschaft den wärmsten Dank aus für die Stiftung des Herrn Odermann im Betrage von 1300 Mark, die bestimmungsgemäß als Reisebeihilfen zum Besuch des Duisburger Bachfestes an Kirchenmusiker verteilt wurden, sowie für das Vermächtnis von 500 Mark des verstorbenen Mitgliedes Herrn Maximilian Heidrich.

2. Aus praktischen Gründen wird Punkt 6 der Tagesordnung: „Das sechste deutsche Bachfest" vorausgenommen. Nach kurzer Aussprache wird die von Prof. Dr. Dohrn überbrachte Einladung des Breslauer Orchester-Vereins und der Breslauer Singakademie, die üblichen Vorbedingungen für die Durchführung eines Bachfestes vorausgesetzt, mit größtem Danke angenommen und die Stadt Breslau als nächster Festort gewählt. Der Einladung der Stadt Dortmund konnte aus naheliegenden Gründen diesmal nicht Folge geleistet werden.

3. Es folgt der Bericht über den Stand der Arbeiten für die Neue Bachausgabe, erstattet von Herrn Max Schneider.

Die nach dem bekannten Chemnitzer Beschlusse vom Vorstand der Neuen Bachgesellschaft eingesetzte Arbeitskommission hat mit der Beschaffung des vollständigen Aufführungsmaterials zu Bachs sämtlichen kirchenmusikalischen Werken begonnen. Es liegen bisher gebrauchsfertig vor die Kantaten:

Nr. 54. Widerstehe doch der Sünde.
Nr. 55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.

Diese beiden sind bereits im Handel.

Schon gestochen und jederzeit auf Wunsch verfügbar sind:

Nr. 105. Herr, gehe nicht ins Gericht.
Nr. 48. Ich elender Mensch.
Nr. 81. Jesus schläft, was soll ich hoffen.
Nr. 65. Sie werden aus Saba alle kommen.
Nr. 154. Mein liebster Jesus ist verloren.
Nr. 169. Gott soll allein mein Herze haben.
Nr. 170. Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust.
Das Magnificat.
Die ersten drei (mittlerweile sämtliche) Teile des Weihnachtsoratoriums.

Da versucht worden ist, gegen diese „Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft", ohne daß sie schon jemand gesehen hat, Stimmung zu machen, erscheint es notwendig, einiges hier in der Mitgliederversammlung zu bemerken. Zunächst sei darauf verwiesen, daß es für sachliche Äußerungen über die neue Ausgabe eine „Leitende Kommission" gibt, bestehend aus den Herren Geheimrat Prof. Dr. Kretzschmar, Prof. Siegfried Ochs und Prof. Dr. Schreck. Sie bildet die „oberste Instanz für grundsätzliche Wünsche aus der Mitte der Neuen Bachgesellschaft, über die zwischen der Arbeitskommission (Prof. Dr. Seiffert, Max Schneider) und Mitgliedern der Neuen Bachgesellschaft Einverständnis nicht zu erzielen ist." Sodann muß betont werden, daß die neue Ausgabe nichts mit früheren zu tun hat und im Gegensatz zu diesen weder uminstrumentiert noch den Tonsatz Bachs irgendwie arrangiert (durch Transpositionen, Umlegung u. dgl.). Wem die Verteilung des Kontinuo auf Orgel und Cembalo nicht zusagt, der mag ruhig den Cembalopart auf der Orgel spielen; niemand wird

ihm daraus einen Vorwurf machen. Denn wie viele Kirchen gibt es, in denen die Aufstellung eines Flügels auf der Orgelempore vollkommen ausgeschlossen bleibt. Dem gegenüber stehen aber die gewiß nicht seltenen Fälle, wo die Entfernung zwischen Orgel, Solisten (d. h. Sängern wie Instrumentisten) und Dirigenten so weit oder unübersichtlich ist, daß von rhythmischer Präzision, von einem genauen Zusammengehen nicht die Rede sein kann. Da wird das Klavier den Übelstand beseitigen. Man versuche es nur! Der Unparteiische erklärt sich hiermit auch einverstanden. Aber, so wendet er oft ein, der Klavierton wird doch auf die Dauer unerträglich. Das ist richtig insofern, als man beim Kontinuospielen auf dem Klavier eben nicht „Klavier spielen“ darf; gerade in diesem Punkte wird zurzeit noch allzu häufig gefehlt. Das Klavier, und selbst das wirkliche Cembalo soll durchaus nicht selbstherrlich hervortreten, wenigstens nicht als Kontinuoinstrument (das gilt ja auch für die Orgel), und wie gut das Klavier wirken kann, bewies gerade bei diesem Bachfest Prof. Buths improvisiertes Kontinuospiel. — Im allgemeinen ist zu betonen, daß sich die neue Ausgabe nicht an jene erfahrenen und sachkundigen Dirigenten wendet, die sich das Aufführungsmaterial selbst herrichten können, sondern an diejenigen, die dazu aus Mangel an Zeit und Übung nicht imstande sind. Und diesen vor allen, zurzeit noch unbestreitbar die Mehrheit, will unsere Ausgabe helfen. Was sie bietet und wie sie sich bietet, kann natürlich niemals dogmatisch sein, denn es ist — darüber muß man sich klar bleiben — ganz unmöglich, Vorschriften für die Aufführung älterer, insbesondere Bachscher Musik zu geben, die für jeden Ort, jede Besetzung oder für jeden Fall überhaupt in allen Einzelheiten unveränderliche Geltung haben sollen. Derartige Vorschriften gibt es nicht und hat es auch nie gegeben! Ältere Musik setzt auf Seiten des Vortragenden einen gewissen, jetzt ungewohnten Grad von Produktivität voraus. Unser Aufführungsmaterial bietet lediglich Richtlinien und Vorschläge, bei der Wiedergabe Bachscher Kirchenmusik so viel wie nur irgend möglich dem Original gerecht zu werden. Diese, allerdings wohlerwogenen und in der alten Praxis begründeten

Vorschläge für den jeweiligen Zweck zu befolgen, zu modifizieren oder abzulehnen, bleibt jedem Dirigenten unbenommen. Da ihm stets die gedruckte Originalpartitur mit den ausnahmslos nur handschriftlichen Bezeichnungen oder Zitaten vorliegt, sieht er auf den ersten Blick, was Bachs ist und was nicht. Der „Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft" braucht man daher nicht mit Mißtrauen zu begegnen, noch bevor man sie gesehen. Die Arbeitskommission wird für fördernde, aus der Praxis gewonnene Verbesserungsvorschläge und Beobachtungen nur dankbar sein.

Eine lebhafte Debatte knüpft sich an die prinzipiellen Ausführungen des Herrn Referenten.

Zunächst ergriff Herr Prof. Buths (Düsseldorf) das Wort, um den Wunsch auszusprechen, es möchten gänzlich unbezeichnete Stimmen, wenigstens neben den sogenannten „für den praktischen Gebrauch eingerichteten" herausgegeben werden. Im „praktischen Gebrauch" wird jeder einzelne, selbständige Dirigent gewiß seine eigene, seiner Auffassung entsprechende Bezeichnung anwenden wollen; er ist dazu vollkommen berechtigt. Etwas ganz anderes sei es aber, die persönlichen Bezeichnungen und Einrichtungen eines anderen annehmen zu müssen. Daß hierzu niemand verpflichtet ist, ist zwar klar und wurde auch als nicht in der Absicht der Herausgeber liegend vom Referenten ausgesprochen, aber die Korrektur eines bezeichneten Materials sei doch eine mühsame, unnötige und vermeidbare Arbeit, die mitunter einer vollständigen Neuherstellung des Notenmaterials gleichkommt, weil eben das gelieferte für den „praktischen Gebrauch" nicht verwertbar befunden wurde. Es seien seinerzeit Trompetenstimmen zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" ausgegeben worden, in denen die hohen Clarinstellen ausgelassen oder umgeändert waren. Die Kontrabaßstimmen lassen häufig ganze Stellen ungedruckt, die der Herausgeber eben seinem Ermessen nach nur den Cellostimmen zu überweisen sich berechtigt glaubte. Die vom Herausgeber hinzugefügten dynamischen Bezeichnungen unterscheiden sich im Stich nicht von den Originalzeichen. Alles Punkte, die eine Benutzung der Stimmen für den „praktischen Gebrauch" dem-

jenigen erschweren, der eben anderer Ansicht bezüglich der Ausführung ist, und sicherlich Gründe genug, zu verlangen, daß dem Original entsprechende Stimmen ediert werden. Die Herausgabe von Orgel- und Cembalostimmen kann unbehindert daneben hergehen, denn ihre Verwendung steht ja ganz im Ermessen des Leiters der Aufführung. An und für sich geschieht der Pflege der Bachschen Musik damit kein besonderer Gefallen, denn es darf wohl ausgesprochen werden, daß das Nichtvorhandensein von Continuobegleitstimmen die Notwendigkeit, der Kunst dieser Begleitungsart sich wieder intensiver zuzuwenden, in höherem Maße hervorrufen und damit eine vertieftere Beschäftigung mit Bachscher Musik für manchen Musiker veranlassen würde. Was aber diese Begleitungsart selbst anlangt, so läßt sie sich im Grunde genommen gar nicht in eine bestimmte Satzweise einordnen; sie soll eben nicht etwas „Obligates", sondern etwas bis zu einem gewissen Grade „Improvisiertes" sein.

Herr Prof. Franke (Köln) führte folgendes aus: Alle Arbeiten der Neuen Bachausgabe berühren die allerersten hervortretenden Bemühungen, eine sachgemäße Wiedergabe zu ermöglichen; sie verlaufen parallel zu den Einrichtungen Händelscher Werke durch Chrysander; von den positiven und negativen Ergebnissen dieser Arbeiten und Bestrebungen zu lernen, muß die Aufgabe derjenigen Bachfreunde sein, die die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschungen mit den Anforderungen des modernen Musiklebens in Einklang setzen wollen. Bei den Chrysanderschen Einrichtungen stößt die Durchführung des Klaviersatzes, die Übertragung des Continuo auf das Pianoforte fortgesetzt auf Widerspruch und Ablehnung der Musiker; ob mit oder ohne Berechtigung, bleibe dahingestellt. Seit 20 Jahren haben wir uns in den Konzertsälen des Westens bemüht, die Bachschen Werke auch in Originalgestalt, aber ohne das Klavier, mit Übertragung des Continuo lediglich auf die Orgel, aufzuführen. In zahllosen Aufführungen unter Franz Wüllner, Jul. Buths, Fritz Volbach und anderen haben wir systematisch diesem Ziele zugestrebt mit dem Erfolge, daß in allen in Betracht kommenden Konzertsälen, wo eine Ge-

legenheit dazu gegeben ist, die Matthäus-Passion, die Johannes-Passion, die H moll-Messe und die Kantaten in dieser Weise aufgeführt werden. Es gehört dazu allerdings sichere Beherrschung des bezifferten Basses durch den Organisten und eine Fähigkeit, ihn jeder Orgel und den stets veränderten Klang- und Raumverhältnissen anzupassen. Diese Fertigkeit wieder unter den Organisten zu verbreiten, muß Aufgabe des Lehrplanes im Konservatorium werden, wie das z. B. auch in Köln mit Erfolg angestrebt wird. Die Niederschrift einer Orgelstimme hält Prof. Franke für unangebracht, um nicht zu sagen, für unmöglich; er habe nie eine Orgelstimme gefunden, die auch nur annähernd die Elemente der Begleitung, so wie sie erklingen soll, wiederzugeben imstande gewesen wäre. Die zahllosen Nüancen, die durch Klang der Register, Charakter des Stückes, Entfernungsverhältnis zum Dirigenten und Sänger bedingt werden, entziehen sich der Notation. Natürlich könne man nicht von jedem Organisten diese Fertigkeit verlangen und daher auch nicht auf Orgelstimmen verzichten; aber daß die Neue Bachgesellschaft nun für alle oder eine große Anzahl von Werken diese Orgelstimmen festlegt, davon sollte Abstand genommen werden. Kommt Zeit, kommt Rat; die Leute, die das verstehen, werden mit der Zeit vorhanden sein. Prof. Franke glaubt jedenfalls ablehnen zu müssen, daß die Neue Bachgesellschaft in ihren Publikationen die schematische Art, die leider — gegen den Willen des Begründers — bei den Chrysanderschen Händel-Einrichtungen zur Manier geworden sei, auf die Werke Bachs in ihren Publikationen anwende. Zu einem Bachschen Violinkonzert zwei Klaviere aufzubieten, halte er für gänzlich unangebracht.

Hierauf erwidert Herr Max Schneider, daß Prof. Buths und andere Dirigenten jederzeit auf Wunsch gänzlich unbezeichnetes Stimmmaterial von Breitkopf & Härtel erhalten könnten. Mit welchem Recht aber Prof. Buths sowohl wie Prof. Franke die im Handel befindlichen, das Bachsche Original zuweilen ganz unverantwortlich verändernden „praktischen Ausgaben“ als Ausgaben der Neuen Bachgesellschaft bezeichneten und die kaum erst 1½ Jahre bestehende Arbeitskommission dafür ver-

antwortlich machten, sei unerfindlich. Ein solches, völlig unberechtigtes und jeder Grundlage entbehrendes Verfahren müsse er auf das schärfste zurückweisen. Die eben begonnene neue Ausgabe solle doch gerade die von den Herren Vorrednern gerügten ersetzen und beseitigen. Er könne nur nochmals nachdrücklich betonen, daß die Herren die „Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft" überhaupt noch nicht gesehen hätten, und daß vor allem diese Ausgabe den Satz Bachs völlig unangetastet lasse. Letzteres sei doch schon daraus zu erkennen, daß das Stimmenmaterial genau nach der großen Bach-Gesamtausgabe hergestellt werde; ebenso die Partituren, die nur handschriftlich, also sofort erkennbar, die nötigen Zusätze erhalten würden. Ausgesetzte Kontinuostimmen kämen nicht in die Partitur! Die erhobenen unberechtigten Vorwürfe könnten also in keiner Weise aufrecht erhalten werden. Auch die von Herrn Prof. Franke erwähnten Publikationen der Neuen Bachgesellschaft dürfe man nicht mit der neuen „Ausgabe" verwechseln.

Herr Kgl. Musikdirektor Beckmann (Essen) betonte, daß Bearbeitungen, wie sie die Neue Bachgesellschaft liefere, durchaus am Platze seien, und daß nicht nur der sogenannte „kleine Mann", sondern auch der bedeutende Künstler gern nach ihnen griffe. Wolle man Bachs Kunst mehr und mehr verbreiten, so müsse man unbedingt die Stimmen bearbeiten, vor allen Dingen für eine gute Orgelstimme sorgen. Man sei nicht immer in der Lage, einen nach dieser Seite hin fertigen Künstler auf die Orgelbank zu setzen. Unserem durchaus tüchtigen Organistenstand werde leider viel zu wenig Gelegenheit geboten, bei der Wiedergabe des Kontinuo zu extemporieren, und Übung mache auch hier den Meister. Bei allen Ausgaben möge man in Zukunft nach Möglichkeit den Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel bei Seite lassen und Bachsche Lieder für Chor in zwei Systemen notieren, damit auch kleinen Verhältnissen gedient und Bachsche Kunst auch in die kleinsten Städte getragen würde. Auf den Kirchengesangvereins-Tagungen würde gerade hierüber immer Klage geführt.

Nachdem Herr Kirchenmusikdirektor Mayerhoff (Chemnitz) und der Referent wiederholt darauf aufmerksam gemacht, daß

es sich der Tagesordnung gemäß nicht um Kritik der vorliegenden älteren Ausgaben handle, sondern um Beschlüsse über Ausgaben, die noch nicht veröffentlicht sind, erklärt Herr Schneider es für wünschenswert, der leitenden Kommission Bearbeitungen Dritter einzureichen, was auch Herr Geheimrat Voigt (Göttingen) willkommen heißt. Breitkopf & Härtel sollen um Einsendung von Material seitens der Dirigenten bitten. Herr Geheimrat von Hase erklärt, daß die meisten Dirigenten mit ihrem handschriftlichen Material zurückhalten. Breitkopf & Härtel hätten eine Sammelstelle für Aufführungsmaterial älterer Musik begründet, deren Vorrat aber trotz der Bitte um derartige Einsendungen bisher noch ein sehr bescheidener sei. Die Dirigenten und Bearbeiter schienen sich darin zu halten wie die bekannten Sängerinnen, die zwar Material zu Arien wünschen, es aber, wenn sie es für sich haben, unter keinen Umständen an andere preisgeben.

Die Diskussion, in der die Mißverständnisse aufgeklärt und die daran hauptsächlich beteiligten Herren und der Referent über die wesentlichen Punkte zur Einigung kamen, hat das Resultat, daß es für wünschenswert erachtet wird, neben der eigentlichen, naturgemäß nicht absolut verbindlichen „Ausgabe" wenigstens handschriftliche Stimmen ohne irgendwelche Zusätze oder Ergänzungen, also lediglich im Urtext, hauptsächlich für künstlerisch völlig selbständige Dirigenten bereit zu halten.

4. Der Vorschlag des Herrn Prof. Marteau, zwischen den großen Bachfesten kleinere, etwa Kammermusikfeste, und zwar in Eisenach zu veranstalten, wird warm begrüßt. Man schlägt vor, das erste derartige Fest zur Einweihung der neuen Orgel in Eisenach stattfinden zu lassen und dabei neben Liedern und Kammermusik Bachs Orgelmusik im Sinne ihrer allmählichen Entwicklung zur Vorführung zu bringen. Eine Besprechung findet nicht statt.

5. Darauf erhält Herr Dr. Rudolf Wustmann (Dresden-Bühlau) das Wort zu seinem Vortrage „Bachs Kirchenkantatentexte", der an anderer Stelle des Jahrbuches abgedruckt ist. Für die Behandlung der Bachschen Kirchenkantatentexte waren von Prof. D. Smend folgende, vom Vortragenden

seinen Ausführungen zu Grunde gelegten Leitsätze aufgestellt worden:

I. Der Wortlaut muß nach den Quellen festgestellt werden.

II. Ohne dringende Not soll in den Texten nichts geändert werden.

III. Dringende Not liegt vor:
   a) wo dem Durchschnitt unserer Volksgenossen das Verständnis der Worte zu schwer oder unmöglich geworden ist;
   b) wo unser liturgisches oder unser ästhetisches Empfinden Einspruch erhebt.

IV. Der Text soll so geändert werden, daß der Ersatz nicht nur textlich und musikalisch passend erscheint, sondern auch möglichst den künstlerischen Absichten Bachs entspricht.

V. Wird auf ein (nach diesen Gesichtspunkten durchgesehenes) Textbuch der Kantaten Bachs für die Gemeinde Bedacht genommen, so sollen die neuen Lesarten im Text, der Originalwortlaut in Anmerkungen stehen. Dasselbe Verfahren empfiehlt sich für die (musikalischen) Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft.

Nach kurzer Diskussion wird beschlossen, eine Ausgabe von Bachtexten zu schaffen, die den Originaltext mit anmerkungsweisen Änderungs*vorschlägen* bringt.

6. Die Diskussion über die Frage „Cembalo oder Pianoforte" ändert sich durch die Abwesenheit Prof. *Buchmayers* und Prof. Dr. *Karl Nefs*.

Frau *Wanda Landowska* ergreift das Wort und führt Folgendes aus:

Bevor wir der Frage „Cembalo oder Pianoforte für Bachwerke" näher treten, erscheint es mir notwendig das Problem zu lösen, das schon manche Diskussion mit sich gebracht hat, nämlich: für welches Instrument hat Bach seine Klavierwerke geschrieben, für das Clavecin oder für das Klavichord? Denn es darf doch nicht vergessen werden, daß dies zwei grundverschiedene Instrumente waren, von denen ein jedes seine eigen-

tümlichen Hilfsquellen und einen dem anderen gerade entgegengesetzten Charakter besaß.

Die Verteidiger des Klavichords räumen selbst ein, daß Bach für Kammer- und Orchestermusik das Clavecin fordere. Dies unterliegt keinem Zweifel, da Philipp Emanuel Bach erklärt, daß das Klavichord nur für Solospiel benutzt werden kann, und man beim Zusammenspiel mit anderen Instrumenten ein Cembalo haben muß. Es bleibt somit nur übrig, von den Solostücken zu sprechen. Für meinen geehrten Freund, Herrn Prof. Buchmayer, dessen Abwesenheit von uns allen lebhaft bedauert wird, sind von ungemeiner Wichtigkeit die Anweisungen, die Bach im Titel der Inventionen und Symphonien gibt, um „eine cantable Art im Spielen zu erlangen". Er sieht darin einen unumstößlichen Beweis, daß diese Stücke für das Klavichord bestimmt waren, weil doch dieses Instrument viel singender war als das Clavecin, und gerade dies ist für uns ein Gegenbeweis.

Da das Klavichord seiner Natur nach ein singendes Instrument ist, so waren große Vorstudien nicht notwendig, um damit ausdrucksvolle Klangeffekte zu erzielen. Dagegen bestand das Mißliche beim Spielen des Clavecins gerade darin, daß ungeschickte Spieler oft in Trockenheit verfielen. Wie sein Vater, so empfiehlt auch Ph. Emanuel (daneben außerdem Quantz und Marpurg) unaufhörlich jedem Claveciniſten vor allen Dingen ein singendes und ausdrucksvolles Spiel. „Das Clavecin ist vortrefflich hinsichtlich seines Umfanges und Glanzes" — schreibt Couperin — „aber da man seinen Klang weder schwellen noch verringern (dämpfen?) kann, werde ich stets dankbar denjenigen sein, die es mit einer unendlichen, durch feinen Geschmack gesteigerten Kunst so weit bringen, diesem Instrumente eine Ausdrucksfähigkeit zu entlocken, deren auch unsere Väter so beflissen wären." Wie Sie sehen, ist die Anleitung von Couperin der Bachschen gleichlautend. Sie bezieht sich ausdrücklich auf das Clavecin, und so wird auch die von Bach in den „Inventionen" nicht auf das Klavichord hinweisen. Das Klavichord besitzt unter seinen Hilfsmitteln ein wirklich entzückendes Ornament, das Be-

bung genannt wird. Diesen Effekt sind wir einigermaßen imstande auf dem modernen Piano hervorzubringen, indem wir wiederholt das Pedal drücken und dabei die Tasten unter den Fingern behalten. Auf dem Clavecin aber ist Ähnliches ganz unausführbar, und aus diesem Grunde wurde die Bebung von den Claveciniſten, also auch von J. S. Bach, niemals angewendet. Die Cembalistenfeinde hatten in der Hitze des Gefechts das Wichtigste vergessen, nämlich das Studium der Bachschen Manuskripte und der Abschriften seiner Schüler. Ich will hier nicht meine Zuhörer mit einer umständlichen Aufzählung langweilen, um so weniger, da ich diese bereits in der letzten Nummer des »Bulletin de la Societé internationale de Musique de Paris« gebracht habe. Daraus ist zu ersehen, daß Bach mit geringen Ausnahmen eigenhändig folgendes vorgeschrieben hat: „vor ein Clavicymbel mit zwei Manualen", »pour le Clavessin« oder »per il Cembalo« — ohne irgendwelchen Bezug auf ein Klavichord.

Damit unsere Erörterungen endlich einmal das Gebiet des Theoretischen verlassen, habe ich ein Silbermannsches Klavichord aus Bachs Zeit mitgebracht, das mir Herr Écorcheville (Paris) liebenswürdigerweise geliehen hat. Da meiner Ansicht nach Johann Sebastians Werke auf diesem Instrumente unausführbar sind, so habe ich es nicht für mich, sondern für meine Antagonisten mitgenommen. Sie werden also, geehrte Herren und Damen, eingestehen müssen, daß man es in der Courtoisie und Galanterie nicht weiter bringen kann. Mögen jene es nun versuchen, das Italienische Konzert, die Chromatische Phantasie, eine Toccata, eine größere Fuge darauf zu spielen, und Sie werden sofort einsehen, welche traurige Gestalt diese Stücke, die Glanz, Pracht, Gepränge und Größe erheischen, auf diesem schüchternen, melancholischen, unendlich süßen Instrumente annehmen werden.

Es werden von Prof. Buths, Frau Landowska und einigen anderen Anwesenden Stücke von Bach auf dem Klavichord versucht, worauf Frau Landowska fortfährt:

Mir scheint, daß dieser praktische Versuch überwältigender ist als alle Theorien, die außerdem ebenfalls nur für uns sprechen. Wir dürfen aber ferner auch nicht vergessen, daß der moderne Flügel keineswegs ein vervollkommnetes Clavecin ist, wie manche dagegen einwenden werden. Er hat mit diesem im Gegenteil sehr wenig Gemeinschaftliches. Beide Instrumente sind, wie schon erwähnt, von einander völlig verschieden. Das Cembalo hat viel mehr Verwandtschaft mit Harfe und Orgel. Übrigens wurde es auch Harpsichord oder Hausorgel genannt. Was hätte denn wohl das Cembalo mit dem Klavier gemein? Jenes hat gerissene, dieses gehämmerte Saiten; jenes hat viele Register, dieses gar keine; jenes hat zwei oder drei Klaviaturen, dieses stets eine. Jenes kann 4—8 und 16füßig sein, dieses nur 8füßig. Der heutige Flügel kann also eher als ein vervollkommnetes Klavichord gelten. Aber wo sind seine Vorzüge dem Clavecin gegenüber, sobald es sich um die Ausführung Alter Musik handelt? Das »Double echappement«?[1]) Es ist zwar von großer Wichtigkeit für die romantische Musik, aber bietet keinerlei Interesse bei den Stücken von Bach. Der Klangunterschied? Das ist persönliche Geschmackssache. Dem einen Pianisten ist der Flügelton, dem anderen der Clavecinton lieber. Unser modernes Instrument ist zwar solider, einfacher und von weniger komplizierter Faktur, auch viel leichter zu stimmen, zu transportieren usw. Das alles aber sind nur praktische Vorzüge, die nichts mit einer guten Interpretation von Bachs Werken zu schaffen haben.

Fragen Sie alle bedeutenden Pianisten, — sie werden dasselbe sagen, was Rubinstein sein Lebelang so oft wiederholte: „Wenn ich Bach spiele, zieht mich stets etwas zum Registrieren." Daher stammt auch der verbreitete Aberglaube, die Klavierstücke von Bach seien für die Orgel verfaßt. Und da haben die Pianisten Recht: Bachs Stücke erfordern Register, allein nicht Orgelregister, sondern solche des Clavecins. Man kann schlimmstenfalls Bach auf dem Flügel, aber man soll ihn auf dem Clavecin spielen, denn seine Stücke benötigen zahl-

[1]) D. h. die Repetitionsmechanik.

reiche Register dieses Instrumentes, mit ihren Flötentönen, ihren feinen Einschnitten, ihrem großartigen Saitenwerk und geheimnisvollen Geräusch und mit dem ganzen Reichtum von entgegengesetzten Klängen, die ihm den Namen „Streichorchester" verliehen haben.

Es ergriffen darauf folgende Herren das Wort:

Herr Prof. Buths: Der Continuo ist der harmonische Untergrund, auf dem oder in dem die obligaten Stimmen der Bachschen Polyphonie ruhen. Es handelt sich also in erster Linie darum, in jedem einzelnen Falle nach Art des Stückes, nach den akustischen Verhältnissen des Raumes, nach Maßgabe der einzelnen Stimmenbesetzung zu erkennen, welchen Stärkegrad, welche Ausdehnung in den Lagen, welche Färbung dieser harmonische Untergrund haben darf und soll. Es genügt also beispielsweise nicht, auf dem Klavier einen korrekten drei- oder vierstimmigen Satz piano (zum Solo) oder forte (zum Tutti) zu spielen, sondern es muß darauf gehört werden, ob ein Ausbauen oder ein Reduzieren der Akkordlagen erforderlich wird, um eben entweder die obligaten Stimmen noch mehr harmonisch zu grundieren, oder um sie im entgegengesetzten Falle nicht zu belasten. Es ist für den Akkompagnisten beispielsweise nichts weniger als gleichgültig, ob ein Kontrabaß mitspielt oder bloß das Violoncello. Seine Satzweise darf nicht in beiden Fällen die gleiche bleiben. Dem 16 Fuß des Kontrabasses muß möglichst eine Imitierung der 4 Fußlage (also die Mitanwendung der zwei gestrichenen Oktaven des Klaviers) das Gegengewicht halten. Es wird hiernach zweierlei ersichtlich; erstens: man kann wohl kaum einen derartig Lagen und Stimmenzahl wechselnden Satz notieren, zumal seine Anwendung unter steter feiner Gehörsbeobachtung des Spielers eine noch immer wieder verschiedenartige sein müßte, und zweitens erkennen wir aus diesem Erfordernis, daß unser modernes Klavier diesen Ausführungsarten nicht gewachsen ist. Wir brauchen außer der Orgel ein Instrument mit 16′ und 4′ und mit färbenden Stimmen. Dies haben wir in dem echten Cembalo. Nur dieses bietet den orchestralen Untergrund und zwar in Verwandtschaft mit dem Streicher-

klang des Orchesters, wie die Orgel uns den orchestralen Bläseruntergrund verschafft. Beide Instrumente mit ihrem neutraleren, unpersönlicheren Toncharakter — dabei aber wieder jedes einzelne in seiner eigenen Toncharakteristik — verbinden sich mit dem Orchesterklang, d. h. sie wirken diesem gegenüber nicht obligat. Sie sind also die Grundierungsinstrumente par excellence, und sie bieten durch die Stimmenverdoppelung nach Tiefe und Höhe, durch 16′ und 4′ neben dem 8′-Klang, sowie durch die dynamischen Register für sich selbst je ein Streich- oder Bläserorchester. Die Frage also, ob Cembalo oder Pianoforte zum Continuospiel heranzuziehen sei (NB. also nicht etwa Cembalo oder Orgel, denn diese Frage steht hier nicht zur Behandlung) ist für mich nach dem oben Ausgeführten keine mehr.

Herr Prof. Franke glaubt demgegenüber folgenden Standpunkt vertreten zu müssen. „Über die Mitwirkung des Cembalo bleibt die Frage wohl noch offen. Hatte man schon bei Ph. Em. Bach immer zwei Cembali nötig, so würden wir jetzt den stark besetzten Orchestern mindestens vier entgegensetzen müssen. Die haben wir nicht; es ist ein Unding. Wo es die Orgel nicht machen kann, wird eine verständige instrumentale Überarbeitung immerhin besser und wirksamer sein als eine Einrichtung nach Schema f, die der Sache Händels mehr geschadet als genützt hat und die für Bach geradezu verhängnisvoll werden muß".

Herr Musikdirektor Beckmann bemerkt, daß Alb. Schweitzer in seinem bekannten Werk ausführe, daß die Bezifferung des Basses durchaus selbständig gegenüber den obligaten Orchesterstimmen sei. Seine richtige Anwendung liefere die Grundharmonien zu den Bewegungsharmonien des Vokal- und Orchesterkörpers, wodurch jene Endharmonien erzielt würden, die Bach bei der äußerst sorgfältigen Bezifferung der Continuo vorschwebten. Das Cembalo möge bei den damaligen äußerst bescheidenen äußeren Verhältnissen am Platze gewesen sein, heute, wo Chor- und Orchesterverhältnisse enorm an Größe zugenommen, könnte es kaum noch in Betracht kommen, selbst wenn es wieder 4-, 8- und 16füßig ausgebaut würde. Gerade

was den Klangkomplex betreffe, so wäre die Orgel nach dieser Seite schon nicht zu ersetzen. Redner würde sich selbst bei der Begleitung der Rezitative nie dazu verstehen, das Klavier an die Stelle der Orgel zu setzen, da sich deren Ton viel schöner mit dem Orchesterton verbinde. Nach den Ausführungen von Prof. Dr. Voigt im Bachjahrbuch 1906 und denen von Albert Schweitzer sei es überhaupt sehr fraglich, ob Bach bei seinen eigentlichen Kirchenmusiken, abgesehen von den Proben, das Cembalo benutzt habe. Heute sei sein zwirnsmäßiger Ton — zumal in der Kirche! — auf alle Fälle für das einigermaßen ästhetisch gebildete Ohr auf die Dauer unerträglich.

Die wiederum vom Thema etwas abseits führende lebhafte Diskussion, an der sich auch die Herren Pastor Greulich (Posen), Mayerhoff (Chemnitz), Dr. Rotter (Leipzig) beteiligten, ergab, daß das Cembalo als Begleitinstrument nicht ohne weiteres durch das moderne Klavier ersetzt werden kann, und daß Bach seine Klavierkompositionen in erster Linie für das Cembalo und nicht für das Klavichord geschrieben hat. Ein Schreiben Prof. Buchmayers (Dresden) gegen die hierauf bezüglichen Ausführungen von Prof. Dr. Nef (Basel), sowie eine Erklärung Hofrat Dr. Obrists zur selben Sache und zur Frage der Verwendung alter Instrumente werden verlesen. Als letzte Kundgebung des leider so früh heimgegangenen Dr. Obrist im Interesse der Neuen Bachgesellschaft, die er von Anfang an mit hohem Idealismus nach jeder Richtung hin zu fördern gesucht hat und die ihm deshalb ein treues, dankbares Gedenken bewahren wird, möge sein Brief in extenso folgen.

Stuttgart, 22. Mai 1910.

Sehr geehrte Herren!

Für den Fall, daß ich verhindert wäre, dem diesjährigen Bachfeste beizuwohnen, wegen Inanspruchnahme durch das unmittelbar vorausgehende Tonkünstlerfest in Zürich, möchte ich nur einiges zur Kenntnis geben betreffend das sogenannte historische Konzert mit alten Instrumenten der Bachzeit.

Zunächst möchte ich nochmals darauf hinweisen, daß ich die Benützung oder Wiedereinführung der alten Instrumente

nur da befürworte, wo sie wirklich einen charakteristischen, durch nichts zu ersetzenden Klang haben, also die musikalische Wirkung und den künstlerischen Ausdruck bezeichnen und fördern, aber nicht fälschen. Beispielsweise: unbedingtes Festhalten an den Instrumenten der Oboeklasse gegenüber den unbachischen Klarinetten, Vervollkommnung der hohen Blechinstrumente und deren Behandlung, Verwendung des Cembalo (Kielflügel) statt des Pianoforte in geeigneten Fällen, Versuche über die beste Amalgamation des Ensembleklanges beim Kontinuospiel usw. usw., also lauter künstlerische Dinge, die nicht mit „Historismus“ oder „Lehrhaftigkeit“ zu verwechseln sind. Die Idee, die nach Eisenach und Chemnitz zu einem speziellen Konzert für Duisburg ausgereift war, habe ich nicht ruhen lassen. Vom Juli bis November 1909 habe ich in Korrespondenz gestanden mit den Herren Georg Schumann, Buchmayer, v. Hase, Bodenstein, Josefsohn. Über die Einzelheiten und Schwierigkeiten der Zwischenzeit hinweggehend, sei nur festgestellt, daß das Programm, wie es jetzt feststeht, mir lediglich als fait accompli mitgeteilt worden ist, durch Übersendung der fertigen Drucksache.

Ganz weggefallen ist die immerhin wichtige künstlerische Gegenüberstellung des Klanges und der Ausdrucksfähigkeit von Pianoforte, Cembalo und Klavichord unmittelbar nebeneinander, ebenso die Blasinstrumentenprobe, ferner wäre angesichts des nachdrücklichen Eintretens von Herrn Prof. Buchmayer für das Klavichord in Chemnitz 1908 (Bach-Jahrbuch 1909) eine Vorführung speziell des Klavichords in kleinerem Saal opportun gewesen; ferner ist es zu bedauern, daß statt der sicherlich guten und feinen, aber der Förderung nicht mehr bedürfenden Pleyelschen Instrumente, die Frau Landowska wohl ausschließlich spielt, bei einem Deutschen Bachfest den vortrefflichen neuen deutschen Fabrikaten, die jetzt in verschiedenen Orten zu haben sind, nicht Gelegenheit gegeben wurde, gehört zu werden[1]).

[1]) Es mag hierbei erwähnt sein, daß bei Gelegenheit des Duisburger Bachfestes die Schweriner Hofpianofortefabrik Gebr. Perzina in einem Prospekte aufmerksam machte auf eine Konstruktion ihrer Erfindung,

Frau Landowska, die ich als eine Mitwirkende selbst vorgeschlagen hatte, scheint nunmehr ganz allein die Vertreterin des Kielflügel für dort geworden zu sein.

Sie ist eine große Cembalovirtuosin; erst der weitere Verlauf wird zeigen, ob sie, die gewohnt ist, ganz allein und nach ihren Ideen zu schalten, sich so stilvoll in die Erfordernisse des historisch-künstlerischen Ganzen einreihen wird, wie es die sachkundigen Mitglieder der Bachgesellschaft wünschen und vertreten können.

Sehr erfreulich ist, daß offenbar das Cembalo reichlich als Ensembleinstrument vorgeführt werden soll, aber auch da ist die Ignorierung der deutschen Neubauten mit ihrer so charakteristischen und kräftigeren Klangfarbe zu bedauern.

In der Tagesordnung der General-Versammlung steht: Punkt 4: Diskussion über „Cembalo oder Pianoforte". In dem historischen Konzert ist aber nur Cembalo angewendet, es fehlt also eigentlich die unmittelbare Juxtaposition der Klänge.

Da ich seit 12. Dezember nichts mehr hörte, so nahm ich wohl richtig an, daß weitere Argumente und Schritte meinerseits nicht für nötig erachtet wurden, und verhielt mich von da an passiv.

Dies nur, damit man mein Schweigen nicht für Gleichgültigkeit halte. Ich hoffe, daß auch die jetzige Gestalt der Sache bereits zur Klärung beitragen, aber nicht der letzte Schritt in dieser Richtung sein wird.

Mit den herzlichsten Wünschen für gutes Gelingen

hochachtungsvoll ergebenst

Dr. Aloys Obrist,

Hofrat.

7. Ausbau des Bachmuseums in Eisenach. Herr Dr. Bornemann berichtet über die erfreulichen Zugänge und die

---

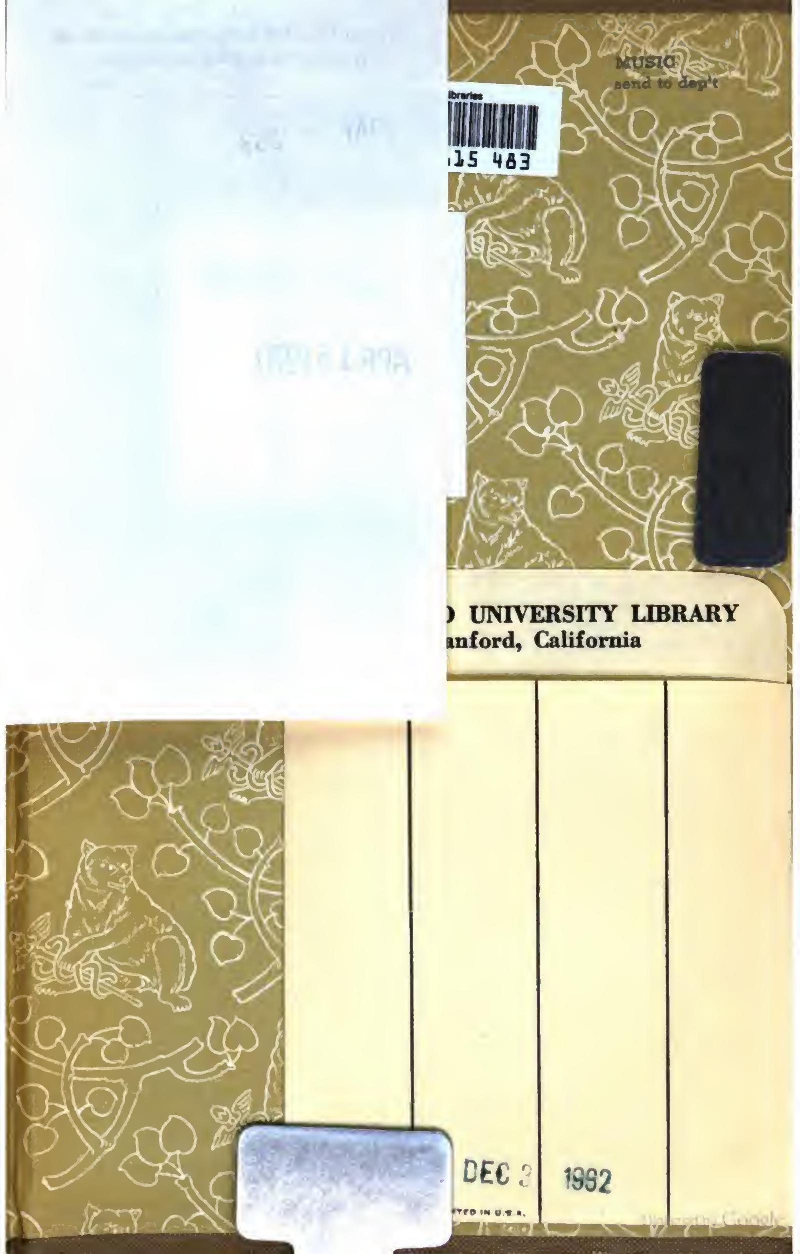
nach der es möglich ist, „ein modernes Klavier durch eine hineingebaute Vorrichtung (mit Pedal und Schiebevorrichtung unter der Tastatur) in ein Cembalo zu verwandeln", also den Klavierton nach Belieben auszuschalten. Inwieweit dieses Cembalo „für den Hausgebrauch", das gelegentlich sogar schon als Kontinuoinstrument in der Öffentlichkeit benutzt wurde, den Grundsätzen entspricht, die von der Neuen Bachgesellschaft vertreten werden, muß zunächst noch dahingestellt bleiben. D. H.

Anschaffung von Instrumenten und betont die Notwendigkeit weiterer Erwerbungen. Er spricht den Wunsch aus, das Bachmuseum finanziell gefördert zu sehen, um nicht für das Museum wertvolle Bachiana in andere Hände gehen lassen zu müssen, wie das in letzter Zeit wegen zu geringer Geldmittel geschehen ist.

Der Vorsitzende macht die erfreuliche Mitteilung, daß Herr Direktor Albert Odermann für diejenigen Jahre, in denen ein großes Bachfest nicht stattfindet, die sonst zu Reisestipendien zu verwendende Summe dem Bachmuseum zuzuwenden gedenke. Dieser hochherzige Entschluß findet allseitige freudige Anerkennung.

8. Ausgabe billiger Choralhefte. Die Arbeitskommission soll die vorhandenen und neu erschienenen billigen Choralausgaben auf ihre Verwendbarkeit prüfen, bevor zu einer Neuausgabe geschritten wird. Im Falle Bedürfnis vorliegt, soll nach bestem Ermessen vorgegangen werden. Herr Kgl. Musikdirektor Schröder (Torgau) wird als Bearbeiter vorgeschlagen.

Mit einem Danke an die Stadt Duisburg schließt Herr Geheimrat Dr. O. von Hase anstelle des Vorsitzenden die Versammlung.



MUSIC
send to dep't
15 483
) UNIVERSITY LIBRARY
anford, California
DEC 3
1962

